

Barbara FRANZÉ

**Iconographie et programme politique : pour une relecture
de la façade de Saint-Gilles-du-Gard.**

RÉSUMÉ

L'iconographie de la façade de Saint-Gilles-du-Gard est un des sujets les plus controversés de l'histoire de l'art du Moyen Âge, tant en raison de sa datation que de son interprétation. L'analyse de bâti récemment réalisée par Andreas Hartmann-Virnich et Heike Hansen a néanmoins permis d'établir que la presque totalité de la façade appartient à un projet unique, réalisé selon les auteurs dans les années 1170-1180. La tradition historiographique est unanime à mettre en relation les motifs de la façade avec les intentions spécifiques d'un commanditaire, dans le contexte particulier de l'histoire extraordinaire et souvent mouvementée de l'abbaye. Si à notre sens le décor saint-gillois est bien « programmatique », l'analyse iconographique qui permet de le démontrer ne peut que s'appuyer sur une datation cohérente, établie sur une analyse critique des données archéologiques, historiques et stylistiques à disposition. Celle-ci s'accorde avec ce que proposent Andreas Hartmann-Virnich et Heike Hansen. Afin de mieux comprendre la signification du programme, nous avons privilégié la voie de l'exégèse, assez peu suivie à ce jour. Celle-ci a permis de mettre en évidence le recours à des textes de Rupert de Deutz, dont l'œuvre a pu parvenir jusqu'à Saint-Gilles. D'autre part, le jeu de symétrie des motifs savamment exposé sur la façade démontre l'implication – directe ou indirecte – des comtes de Toulouse dans l'élaboration du programme qui se révèle désormais sous un jour politique. La récupération de certains motifs saint-gillois pour orner les façades d'églises situées dans le territoire toulousain ou dans sa mouvance affermit cette hypothèse. Il apparaît ainsi que le décor de Saint-Gilles visait avant tout à mettre en valeur les vertus des comtes, à démontrer leur soumission à l'Église et à manifester leur orthodoxie.

ABSTRACT

The iconography of the facade of Saint-Gilles-du-Gard is one of the most controversial subjects of the art history of the Middle Ages, both because of its dating and of its interpretation. The building analysis recently made by Andreas Hartmann-Virnich and Heike Hansen nevertheless allowed to establish that almost whole of the facade belongs to a unique project, realized according to the authors in the years 1170-1180. The historiographical tradition is unanimous to put in relation the ornamentation of the facade with the specific intentions of a patron, in the particular context of the extraordinary history of the abbey. If in our sense the decoration is « programmatic », the iconographic analysis which allows to demonstrate it can only lean on a coherent dating, established on a critical analysis of the available archaeological, historical and stylistic data. The one agrees with what propose Andreas Hartmann-Virnich and Heike Hansen. To understand better the meaning of the program, we favored the way of the exegesis, enough little followed until today. This one allowed to highlight the appeal to texts of Rupert de Deutz, the work of which was able to reach until Saint Gilles. On the other hand, the sets of a symmetry of the patterns skilfully displayed on the facade demonstrates the implication – direct or indirect – of the counts of Toulouse in the elaboration of the program which shows itself from now on under a political lighting. The recovery of certain patterns saint-gillois to decorate the facades of churches situated in the Toulousian territory or in its sphere of influence strengthens this hypothesis. It so seems that Saint-Gilles's decoration aimed above all at emphasizing the virtues of the counts, demonstrating their submission to the Church and showing their orthodoxy.

Introduction

La façade de l'église de Saint-Gilles-du-Gard est un des sujets les plus controversés de l'histoire de l'art du Moyen Âge. Les points de vue, multiples, s'opposent en effet quant à l'interprétation de ce vaste décor sculpté qui se développe sur toute la largeur de la façade, et quant à sa datation. Datation et interprétation iconographique sont ici deux aspects d'une problématique unique, le choix des motifs paraissant, au regard des historiens de l'art, comme induit par des événements touchant à l'histoire remarquable et souvent mouvementée de l'abbaye.

Le décor s'étend aux trois portails de la façade, intégrant les tympans et les linteaux, ainsi que les frises joignant les portails latéraux au portail central [fig. 1]. Sur le socle cannelé de la façade, l'offrande d'Abel et Caïn, le meurtre d'Abel, Balaam sur son âne et la victoire de David sur Goliath, sont associés à des scènes apparemment plus anecdotiques, telles qu'un centaure visant un cerf de son arc, un homme s'attaquant à un lion, ou des singes entravés affrontés à un chameau¹. Au-dessus de ce socle, deux représentations de saint Michel encadrent, au nord et au sud, les statues des douze apôtres séparées par des pilastres cannelés, soit, entre le portail de gauche et le portail central : Matthieu, Barthélemy, Thomas, Jacques le Mineur, reconnaissables par des inscriptions puis, entre le portail central et le portail de droite, quatre autres apôtres dont l'identité n'est pas assurée. Autour du portail central, Jean l'Évangéliste et Pierre sont unis sur l'ébrasement gauche, tandis que Jacques le Majeur et Paul figurent à droite [fig. 2]. Sur le tympan du portail septentrional, une Vierge à l'Enfant est assise sous un baldaquin qu'entoure à gauche une adoration des mages, à droite saint Joseph surpris par une apparition angélique [fig. 3]. Une longue procession est figurée sur le linteau et les ébrasements qui l'encadrent : l'arrivée du Christ à Jérusalem. Suivi du petit de l'ânesse qui lui sert de monture et de ses disciples tenant des rameaux, le Christ est accueilli par les habitants de la cité figurée à l'extrémité droite du linteau. Sur la frise joignant les deux portails, on reconnaît Judas recevant le prix de sa trahison et Jésus chassant les marchands du temple, puis la résurrection de Lazare. Les scènes de la Passion occupent l'espace du linteau central et se poursuivent sur la frise de liaison avec le portail méridional, débutant par l'Annonce du reniement de Pierre et s'achevant par le portement de croix. Les scènes relatives à la mort du Christ et aux épisodes qui lui succèdent occupent la partie droite de la façade : sur le tympan méridional, le Christ en croix est entouré de la Vierge et de saint Jean, puis de l'*Ecclesia* à gauche et de *Synagoga* déchue à droite [fig. 4]. Tout à gauche deux hommes portant l'épée et vêtus d'une tunique longue font un signe d'acclamation. Sur le linteau les saintes femmes achetant les parfums puis, à droite, leur visite au tombeau et l'apparition de l'ange en présence des soldats endormis. Le tympan central, bien que fortement restauré au XVII^e siècle, reproduit l'iconographie d'origine en intégrant des parties de l'œuvre primitive, soit un Christ en majesté entouré des quatre Vivants².

À l'aide d'un minutieux relevé pierre-à-pierre, Heike Hansen a pu déterminer huit étapes de construction pour la façade romane de l'église. Son étude démontre clairement que les portails latéraux, leurs linteaux et les frises de raccord ont été réalisés d'un seul jet (cinquième étape), formant un ensemble cohérent où chaque élément, préfabriqué, était ajusté sur place en fonction des nécessités du chantier³. Le tympan central, les archivoltes et les corniches sur consoles forment en revanche une unité constructive distincte du reste de la façade sculptée⁴ : laissée en attente durant une période indéterminée, cette partie a été réalisée postérieurement, au cours d'une huitième étape. Le linteau du portail central, taillé dans le même matériau que les portails latéraux, appartient également au programme d'origine⁵.

Au vu des recherches récentes, dont les conclusions sont établies de manière parfaitement objective, le décor de la façade de Saint-Gilles présente donc un ensemble cohérent, auquel échappe seulement la partie supérieure du portail central. La réalisation d'un véritable programme iconographique pour la façade de Saint-Gilles met ainsi un terme à la longue controverse qui opposa les historiens de l'art, tout au long du

1. Voir par exemple le schéma proposé par Alessia TRIVELLONE, *L'hérétique imaginé, hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, 2009, Turnhout, Brepols, p. 38.

2. Heike HANSEN, « La façade de l'ancienne abbatale de Saint-Gilles-du-Gard, recherches d'archéologie du bâti sur la construction », dans *Saint-Gilles-du-Gard. Nouvelles recherches sur un monument majeur de l'art roman*, 2013, p. 345-374, en part. p. 348-352 (*Bulletin monumental*, 171, 4)

3. *Ibid.*, p. 368.

4. *Ibid.*, p. 365.

5. *Ibid.*, p. 369.



Fig. 1. — Saint-Gilles-du-Gard, vue sur l'ensemble de la façade.

(Cliché Luigi di Berardino)

XX^e siècle : considérant les diversités stylistiques et les anomalies de construction, ils étaient en effet d'avis que le projet initial avait nécessairement subi des repentirs⁶.

Autre sujet de controverse, la datation absolue de cette cinquième étape du chantier de l'église romane qui voit la réalisation de la presque totalité du décor sculpté de la façade⁷. Dans leur enquête, les historiens de l'art peuvent suivre quatre voies distinctes mais complémentaires : archéologique, stylistique, historique et iconographique.

I. Les indices archéologiques

Pour Whitney Stoddard et certains de ses successeurs, dont Jacques Thirion et Jean-René Gaborit, la construction de l'abbatiale aurait débuté en 1116 pour s'achever dans les années 1140-1150⁸. Une inscription gravée sur

6. Pour un bref exposé des diverses propositions de restitution de la façade, voir *Ibid.*, p. 345-348.

7. Le chantier de l'église romane, réalisé en neuf étapes, est interrompu au début du XIII^e siècle, pour ne reprendre que vers 1261. Andreas HARTMANN-VIRNICH, Heike HANSEN, « L'église abbatiale et les bâtiments monastiques. Nouvelles recherches archéologiques », dans *Saint-Gilles-du-Gard. Nouvelles recherches sur un monument majeur de l'art roman*, 2013, p. 291-338, en part. p. 330 (*Bulletin monumental*, 171, 4).

8. Whitney S. STODDARD, *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard, its influence on french Sculpture*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University, 1973 ; Jacques THIRION, « L'ancienne collégiale Saint-Barnard de Romans », *Congrès archéologique de France*, 130, 1972, *Dauphiné*, 1974, p. 361-410 ; Jean-René GABORIT, *La sculpture romane*, Paris, Hazan, 2010. Alessia Trivellone date la façade des « décennies centrales du XII^e siècle », sans toutefois s'étendre sur les problématiques de datation (*op. cit.* n. 1).

le parement extérieur de l'église (mur sud, deuxième contrefort) indique en effet l'année 1116 pour le début du chantier de la nouvelle église⁹, cette date étant également mentionnée, entre 1150 et 1165, par le second rédacteur des Miracles de saint Gilles. Selon cet auteur la nouvelle construction, rendue nécessaire par l'affluence des pèlerins, nécessita la destruction de trois églises préexistantes : l'église majeure qui comprenait trois absides (*tribus cryptis*) élevées en pierres de taille, l'église Saint-Pierre pouvant rassembler quatre-vingts moines dans le chœur, et celle de la Vierge¹⁰. D'autre part cinq épitaphes, commémorant des décès survenus en 1142 et avant 1129, visibles dans l'église inférieure¹¹, semblent indiquer une mise en route précoce du chantier et, dans le cas d'une campagne ininterrompue, une réalisation également précoce de la façade et de son décor¹².

La valeur archéologique de cette inscription est mise en doute par Andreas Hartmann-Virnich et Heike Hansen, pour qui le bloc gravé, ici en réemploi, aurait appartenu à un édifice antérieur¹³. Une datation plus tardive, autour des années 1170-1180, également suggérée par l'épigraphie¹⁴, est attestée par un ensemble de données « typologiques, techniques et stylistiques »¹⁵, voire même numismatique comme semble le démontrer l'étude des monnaies représentées dans la scène de l'achat des aromates, sur le linteau méridional de la façade¹⁶.



Fig. 2. — Saint-Gilles-du-Gard, portail central, ébrasement droit : saint Jacques et saint Paul.

(Cliché Luigi di Bernardino)

9. À l'extérieur de l'église, à 105 cm du sol. « L'an du Seigneur 1116, ce temple de saint Gilles commença à être édifié, la deuxième férie d'avril dans l'octave de Pâques ». Robert FAVREAU (dir.), *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 13, Gard, Lozère, Vaucluse, Paris, CNRS, Poitiers, Université de Poitiers, 1988, n° 60, p. 70.

10. AA. SS, septembre, tome 1, Paris-Rome, 1868, p. 288 : « Dum enim incarnationis Dominicæ (1116) fundamenta basilicæ novæ poneremus, quia ecclesia alia minus continens erat et multitudinem adventantium capere non poterat subversioni ecclesiarum operam dedimus. Cum autem ecclesiam majorem, quæ cum tribus cryptis maximis et quadratis lapidibus antiquitus aedificata fuerat, destrueremus, nec non & ecclesiam sancti Petri, quæ octoginta fratres in choro capere poterat ; simul cum porticu lapides, quæ ei adhaerebat, a parte Septemtrionis & a capite superioris ecclesiæ usque ad extremitatem ecclesiæ sancti Petri in longum protendebatur, in qua fratres ad processionem dibus solemnibus egredi soliti erant, & antiquitus Via sacra vocabatur, nec non & ecclesiam sanctæ Mariæ destrueremus ; (...) ». Traduction dans le *Livre des miracles de saint Gilles, liber miraculorum sancti Egidii, La vie d'un sanctuaire de pèlerinage au XII^e s.*, sous la direction de Marcel et Pierre-Gilles GIRAULT, Orléans, Paradigme, 2007, récit n° 19.

11. *Ibid.*, n° 61-65.

12. Les résultats du relevé pierre-à-pierre réalisé par Heike Hansen révèlent que les phases de construction de l'église inférieure et des soubassements de la façade sont « conjointes », du moins jusqu'au registre des apôtres. Andreas HARTMANN-VIRNICH, « L'inscription de la fondation de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard : réflexions sur un problème archéologique », dans *Le plaisir de l'art du Moyen Âge*, mélanges en hommage à Xavier BARRAL I ALTET, Paris, Picard, 2012, p. 140-148, en part. p. 142. Voir aussi *Idem* et Marie-Pierre BONETTI, « Ancienne abbaye de Saint-Gilles-du-Gard. Nouvelles recherches sur la sculpture architecturale "erratique" », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA*, 17, 1, 2013, en ligne <<http://cem.revues.org/13004>> (consulté le 6 juillet 2013).

13. Commentaire et critique de la valeur de cet indice par A. HARTMANN-VIRNICH, H. HANSEN, *L'église abbatiale et les bâtiments...* (*op. cit.* n. 7), en part. p. 295-297 et A. HARTMANN-VIRNICH, « L'inscription de la fondation... » (*op. cit.* n. 12).

14. Robert Favreau date l'œuvre sculptée entre 1171 et 1186, période au cours de laquelle les archives mentionnent, à Saint-Gilles, la présence d'un certain *Petrus Brunus, artifex in opere ligneo et lapideo*. Ce Petrus Brunus pourrait être le Brunus qui signa les statues des apôtres Matthieu et Barthélemy, sur la façade de l'abbatiale. R. FAVREAU (*op. cit.* n. 9).

15. A. HARTMANN-VIRNICH, H. HANSEN, *L'église abbatiale et les bâtiments...* (*op. cit.* n. 7), en part. p. 297 ; H. HANSEN, « La façade... » (*op. cit.* n. 2), en part. p. 356.

16. À propos de l'étude numismatique, voir Jérôme BENEZET, « Une représentation de monnaies à la façade de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard », dans *Saint-Gilles-du-Gard. Nouvelles recherches sur un monument majeur de l'art roman*, 2013, p. 375 (*Bulletin monumental*, 171, 4). À propos des épitaphes, Andreas Hartmann-Virnich estime qu'elles pourraient faire référence à des tombes déplacées lors du creusement des fondations. A. HARTMANN-VIRNICH, « L'inscription... » (*op. cit.* n. 12) ; *Idem*, « La façade de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard », *Congrès archéologique de France*, 157, 1999, Gard, 2000, p. 271-292. On notera encore que, selon Marcel et Pierre-Gilles Girault, les églises Saint-Pierre et Sainte-Marie, détruites au moment de l'ouverture du chantier, servirent de carrières à la nouvelle construction. Voir *Livre des miracles* (*op. cit.* n. 10). Une datation tardive pour la façade, dans les années 1185-1195, est également proposée par Marcel GOURON, « Saint-Gilles-du-Gard », *Congrès archéologique de France*, 108, 1950, Montpellier, 1951, p. 104-122.

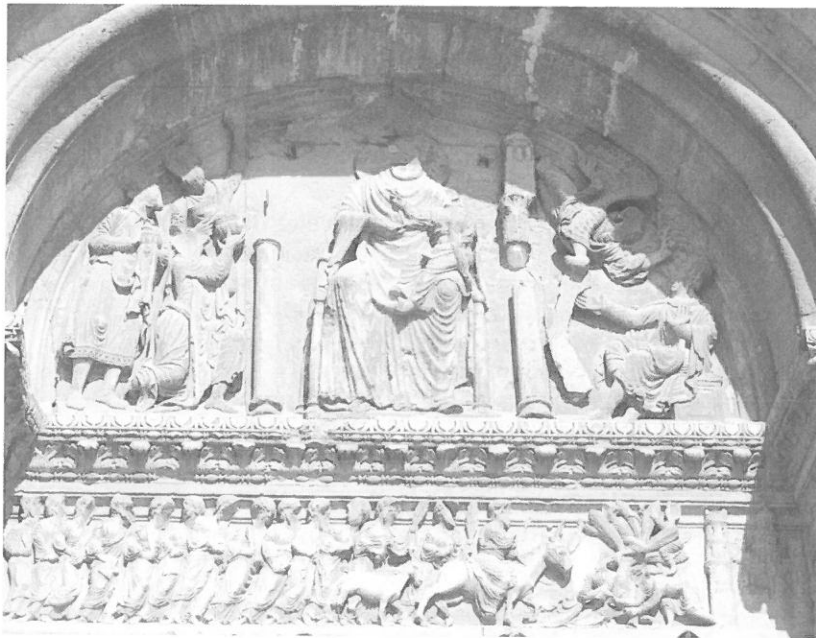


Fig. 3. — Saint-Gilles-du-Gard, portail nord.
(Cliché Luigi di Berardino)

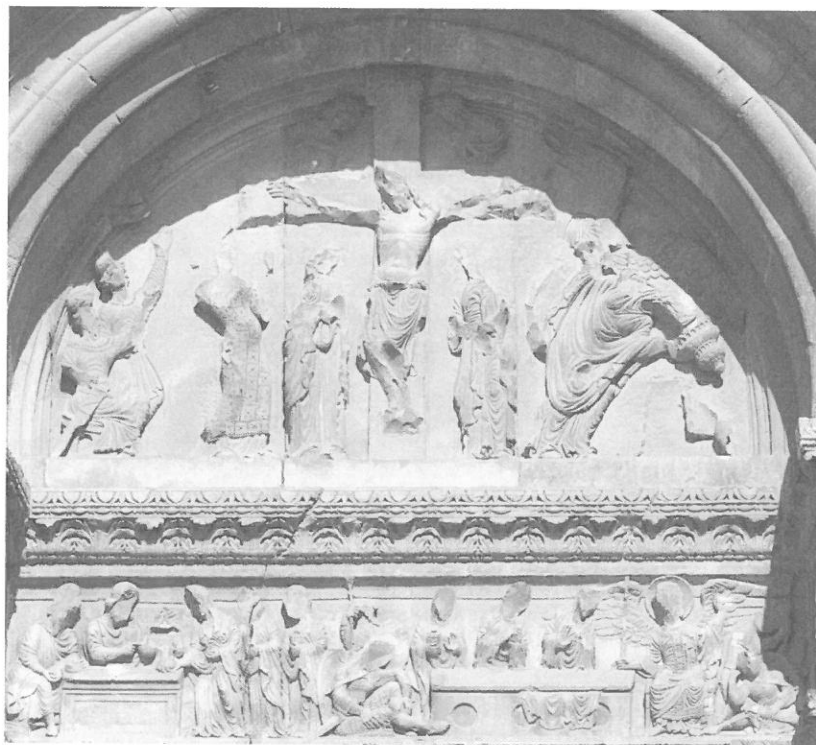


Fig. 4. — Saint-Gilles-du-Gard, portail sud.
(Cliché Luigi di Berardino)

II. L'étude stylistique

Les tenants d'une datation haute, comme les tenants d'une datation basse, s'accordent à rapprocher la façade de Saint-Gilles d'une double tradition, provençale ou du Midi de la France, et d'Italie du Nord. Parmi les œuvres locales, aucune n'est toutefois datée avec certitude.

Saint-Gilles et la Provence

Le style de Brunus qui signa les statues des apôtres Matthieu et Barthélemy et qui caractérise les statues des apôtres Jean, Jacques le Majeur et Paul [fig. 2] est caractérisé par des silhouettes longilignes, des tissus aux plis nombreux et lourds, comme mouillés, s'élargissant vers le bas où ils s'achèvent en formant des ondulations (ce que Jacques Thirion décrit comme un « ruissellement de plis »). Lorsqu'ils ne sont pas martelés les visages, de type antiquisant, sont allongés, les traits personnalisés et expressifs, les yeux creusés au trépan. Le style de ce Brunus ou d'un sculpteur ayant travaillé dans son équipe a été identifié à Arles, dans la galerie nord du cloître et sur le portail de la cathédrale Saint-Trophime, ainsi qu'à Thines (Ardèche) et à Saint-Barnard de Romans en Isère.

La datation de l'œuvre sculptée de Saint-Trophime d'Arles est sujette à controverse. Pour Jacques Thirion la galerie nord du cloître, qu'il date après 1183, précéderait de quelques années la réalisation de la façade sculptée de la cathédrale qui se situerait ainsi dans les années 1190-1200¹⁷. Si pour le cloître le point de vue de Jacques Thirion est adopté par la plupart des chercheurs, des historiens de l'art proposent, à la suite d'Alan Borg, de dater un peu antérieurement l'élévation de la façade, soit autour de 1178, année du couronnement de Frédéric Barberousse dans la cathédrale¹⁸. Cette proposition est adoptée par Einat Segal : notant l'apparition récurrente du motif des mages sur la façade de l'église, motif alors étroitement associé à la souveraineté de l'empereur, l'auteur y voit comme une manifestation réciproque de reconnaissance entre l'église d'Arles et Frédéric Barberousse¹⁹.

L'église abbatiale de Saint-Barnard semble avoir été reconstruite après l'incendie de 1134 que provoquèrent les troupes de Guigues Dauphin, comte d'Albon, en guerre contre Étienne, archevêque de Vienne et abbé de Saint-Barnard (v. 1125-v. 1145)²⁰. Notant les ressemblances entre les figures des apôtres du portail de Saint-Barnard [fig. 5], celles du portail de Saint-Gilles (surtout saint Jean et saint Paul [fig. 2]) et celles de la pile d'angle nord-ouest du cloître d'Arles, Jacques Thirion date les sculptures de Saint-Barnard des années



Fig. 5. — Saint-Barnard de Romans, portail ouest.
(Cliché Luigi di Berardino)

17. Jacques THIRION, « Saint-Trophime d'Arles », *Congrès archéologique de France*, 134, 1976, *Pays d'Arles*, 1979, p. 360-479. Pour Andreas Hartmann-Virnich, le cloître et la façade de l'église auraient été réalisés en même temps.

18. Renouant avec une tradition abandonnée depuis au moins cent cinquante ans, et afin de réaffirmer son pouvoir sur la région, Frédéric Barberousse est couronné roi de Bourgogne dans la cathédrale Saint-Trophime par l'archevêque Raymond de Bollène, le 30 juillet 1178 : Paul FOURNIER, *Le royaume d'Arles et de Vienne (1138-1378), étude sur la formation territoriale de la France dans l'Est et le sud-est*, Paris, A. Picard, 1891 ; Johannes FRIED, « Friedrich Barbarossas Krönung in Arles (1178) », *Historisches Jahrbuch*, 103, 1983, p. 347-371. Pour Alan BORG, *Architectural Sculpture in Romanesque Provence*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 107-108, la cathédrale et sa façade auraient été achevées de manière précipitée afin d'être en mesure d'accueillir l'empereur. On notera toutefois que, même durant la période du schisme opposant Alexandre III à l'antipape Victor IV (1159-1164), puis Pascal III (1164-1168) et Calixte III (1168-1178), Arles est restée fidèle à l'empereur : P. FOURNIER (*op. cit.* à la même note).

19. Einat SEGAL, « The Three Magi on the Western Portal of Saint-Trophime at Arles », dans *Pictorial languages and their meanings*, liber amicorum in honor of Nurit Kenaan-Kedar, dir. C. B. VERZAR, G. FISHHOF, Tel Aviv, University The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, 2006, p. 233-242. Pour l'auteur, le décor de la façade célébrerait le couronnement de Barberousse qui avait eu lieu dans l'église.

20. Guy BARRUOL, *Dauphiné roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1992, p. 221-229.

1150, soit au cours d'une période qui voit l'élévation de la façade de Saint-Gilles : en accord avec Whitney Stoddard, l'auteur datait en effet celle-ci des années 1140-1150²¹.

L'église prieurale Notre-Dame de Thines, lieu de pèlerinage marial, relevait de l'abbaye de Saint-Chaffre, en Auvergne. Robert Saint-Jean situe dans la seconde moitié du XII^e siècle la construction de l'église et la réalisation du portail qui associe un linteau sculpté à trois statues d'apôtres dont le style rappelle celui de Saint-Barnard, Saint-Gilles et Saint-Trophime²². À noter encore que la construction de l'église, remarquable pour la qualité de sa maçonnerie et ses dimensions, a vraisemblablement bénéficié du soutien financier des seigneurs locaux, les Châteauneuf de Randon, alliés aux seigneurs d'Anduze (*de Situlvero*) dont est issu l'abbé Pierre de Saint-Gilles (1124-1150)²³.

Saint-Gilles comme modèle : en France

Ainsi la datation du groupe de sculptures associées, par leur style, à l'œuvre saint-gilloise n'est pas établie avec certitude. Il semblerait toutefois que la façade de Saint-Gilles ait servi de modèle à plusieurs ensembles, situés dans la région et au-delà. Le sculpteur de Thines, faible imitateur de Brunus, lui emprunte par exemple un choix de motifs : au-dessus des statues d'apôtres encadrant le portail, la Cène et l'arrestation du Christ succèdent, sur le linteau, à l'entrée du Christ à Jérusalem. Ces épisodes se rencontrent également à Saint-Gilles, sur les linteaux nord et médian, la scène de l'arrestation du Christ se poursuivant sur l'ébrasement droit. Détail significatif, le groupe des trois hommes armés, isolés à Saint-Gilles sur l'étroit ébrasement du portail, se trouve également rassemblé, à Thines, à l'extrémité droite de la scène, sur un espace débordant du linteau. Le décor sculpté sur la façade de cette église paraît donc extrait du vaste programme iconographique se développant à Saint-Gilles, sorte de citation fragmentaire de la grande œuvre réalisée par Brunus et ses compagnons.

Ceux-ci ont traduit dans la pierre un programme extrêmement complexe et savant, inventant parfois des schémas iconographiques pour rendre au mieux les intentions des commanditaires. Ces nouvelles associations de motifs, apparaissant notamment sur les portails nord et sud, sont intégrées dans des œuvres locales et provençales, mais aussi italiennes.

À Saint-Gilles, sur le tympan du portail nord, une Vierge à l'Enfant est assise sur un trône, dans une position strictement frontale, séparée des personnages qui l'entourent par les colonnes d'un baldaquin [fig. 3]. À gauche, les mages tiennent leurs offrandes [fig. 6] : le premier, agenouillé, présente son offrande de ses mains levées ; le second, debout, tient son index tendu, sans doute pour désigner l'étoile qui les a guidés jusqu'au nouveau-né. Derrière, le troisième mage lève son visage vers l'étoile ou la Vierge. À droite de celle-ci un ange plonge du ciel sur un personnage assis, de profil, qui



Fig. 6. — Saint-Gilles-du-Gard, tympan du portail nord, partie gauche : les mages.

(Cliché Luigi di Berardino)

21. L'auteur est évidemment ici en contradiction avec la datation tardive du cloître d'Arles qu'il proposera en 1976 (cf. note 18). Jacques THIRION, « L'ancienne... » (*op. cit.* n. 8). Cette datation est acceptée par G. BARRUOL (*op. cit.* n. 20).

22. Robert SAINT-JEAN, « Thines », dans *Vivarais-Gévaudan romans*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1991, p. 239-245.

23. Par exemple *Bullaire de l'abbaye de Saint-Gilles*, éd. Abbé GOIFFON, Nîmes, Comité de l'art chrétien, 1882.

lève le visage vers lui tout en faisant face à la Vierge [fig. 7]. Les gestes et l'attitude des figures, particulièrement expressifs, déterminent la nature de la scène : la révélation à Joseph de la nature divine de l'Enfant porté par Marie (Matthieu 1, 20-21)²⁴. Pointant comme le mage son index vers le ciel, l'ange capte l'attention de Joseph tout en indiquant l'origine céleste de Jésus. De sa main droite, il tient le phylactère déroulé où devait figurer le contenu de son message. Joseph tient ses deux mains ouvertes en direction du phylactère et de la Vierge, manifestant tout à la fois la réception du message qui lui est signifié, la reconnaissance de la divinité qui lui est alors révélée, et l'acceptation de son rôle dans l'économie du salut. Un geste identique est adopté par l'homme armé, sur le portail sud de la façade, signe de reconnaissance de la divinité révélée au moment de la mort du Christ sur la croix [fig. 4 et 8].



Fig. 7. — Saint-Gilles-du-Gard, tympan du portail nord, partie droite : saint Joseph.

(Cliché Luigi di Berardino)



Fig. 8. — Saint-Gilles-du-Gard, tympan du portail sud, partie gauche : deux hommes armés.

(Cliché Luigi di Berardino)

De la collégiale romane Notre-Dame-des-Pommiers, à Beaucaire, située à une vingtaine de kilomètres à l'est de Saint-Gilles, subsiste une partie du décor sculpté. Outre la frise portant les derniers instants de la vie du Christ, intégrée dans la façade de l'église reconstruite en 1733²⁵, une Vierge à l'Enfant qui ornait le tympan de l'église a été préservée. Selon la description d'un voyageur du début du XIX^e siècle on voyait, à

24. Interprétation également proposée par A. TRIVELLONE (*op. cit.* n. 1), p. 37.

25. Serge CONARD, « Beaucaire, Notre-Dame des Pommiers », *Congrès archéologique de France*, 134, 1976, *Pays d'Arles*, 1979, p. 99-113.

gauche de la Vierge, l'adoration des mages et à droite, l'ange prescrivant à Joseph de fuir avec sa famille en Égypte. Contrairement à Saint-Gilles, où aucune scène n'est commentée, la nature de l'épisode est formellement identifiée par une inscription : « ducit in Aegyptum Joseph cum virgine Christum »²⁶.

L'église Notre-Dame ainsi que Saint-Nazaire de Beaucaire sont données par le comte de Toulouse Raymond V (1148-1194) à l'abbaye de la Chaise Dieu²⁷. Pour Whitney Stoddard les reliefs de Beaucaire sont les reflets de la façade saint-gilloise. C'est ainsi qu'il propose une datation de Beaucaire vers 1160, soit quelques années après l'achèvement de la façade de Saint-Gilles que l'historien de l'art date des années 1140-1150²⁸.

À une dizaine de kilomètres au nord de Beaucaire, à Montfrin, l'église Notre-Dame de Malpas est donnée par l'évêque d'Uzès aux templiers de Saint-Gilles. La construction actuelle pourrait dater des années 1160-1180 selon Robert Saint-Jean²⁹. Sur le tympan sculpté on reconnaît, malgré l'usure, le groupe formé par les mages, à gauche, la Vierge, au centre, et saint Joseph à droite, en position frontale, dans un style rudimentaire fortement éloigné de Saint-Gilles. Pour Whitney Stoddard ce tympan imiterait l'iconographie du portail de Beaucaire qui, à son tour, s'inspirait du portail gauche de Saint-Gilles. Cela lui permet de dater Notre-Dame de Malpas de la fin des années 1170³⁰.

À Laon, une formule dérivée de l'iconographie saint-gilloise vient orner vers 1190 le tympan nord de la façade occidentale de la cathédrale. Au centre la Vierge trône sous un baldaquin, en position frontale, tandis que l'Enfant est tourné vers les mages, agenouillés. À droite la présence de l'ange, debout face à la Vierge, exclut Joseph de la scène, le réduisant au rôle de simple figurant, témoin passif de la majesté divine.

... et en Italie

Bien que l'itinéraire suivi en Provence par Benedetto Antelami ne soit pas connu avec certitude, il semblerait que le sculpteur lombard s'inspira de l'iconographie de Saint-Gilles et d'Arles pour la réalisation de ses propres œuvres, participant peut-être à l'un ou l'autre des chantiers provençaux. De l'avis de Whitney Stoddard sa déposition de croix, réalisée pour la cathédrale de Parme en 1178, combine des scènes du linteau et du portail droit de Saint-Gilles à un style qui rappellerait l'œuvre arlésienne. Autour de la croix, comme à Saint-Gilles, la Synagogue est renversée par l'ange, le centurion à la main levée rappelant le geste de l'homme armé à gauche de la crucifixion saint-gilloise. Une autre œuvre de Benedetto Antelami, réalisée après 1196, semble elle aussi puiser dans le modèle saint-gillois : sur le portail nord du baptistère de Parme situé dans l'axe longitudinal de la *Platea vetus* et donc point central de la façade qui clôt la place, la Vierge à l'Enfant est entourée des mages et de Joseph³¹. Si le choix des personnages et leur association dépendent évidemment du modèle saint-gillois qui fut ensuite reproduit à Beaucaire, un changement subtil dans les gestes et les attitudes suggère une évolution du sens : tandis qu'à Saint-Gilles la main levée du deuxième mage et de Joseph indiquent l'origine céleste de leur révélation, ce geste est doublement absent à Parme. En outre, en abandonnant la position frontale pour se tourner vers les mages, la Vierge et l'Enfant excluent Joseph de la scène de contemplation. Par cet artifice, deux scènes distinctes cohabitent dans un espace unique, une adoration des mages, et un avertissement donné à saint Joseph, prélude à la fuite en Égypte.

26. Toutes les scènes sont d'ailleurs identifiées par des inscriptions : Aubin-Louis MILLIN, *Voyages dans les départements du Midi de la France*, vol. 3, Paris, Gabriel Dufour et compagnie, 1808, p. 434-435 : « Le portail est orné de figures relatives à la naissance du Christ ; au milieu est la Vierge, qui tient entre ses bras le divin Rédempteur ; on lit au-dessous en caractères gothiques : "in gremio matris residet sapientia Dei". À droite, l'ange prescrit à s. Joseph d'emmenner la Vierge et son enfant en Égypte ; on lit encore : "ducit in Aegyptum Joseph cum virgine Christum." Enfin, sous l'adoration des mages, qui est à gauche, on a écrit : "Nostro divino dant tres tria munera trino". Voir aussi R. FAVREAU (*op. cit.* n. 9) qui propose les traductions suivantes : "Dans le giron de la Mère siège la sagesse du Père". "Sur un signe divin tous trois offrent un triple présent au Dieu trine". "Joseph conduit en Égypte le Christ avec la Vierge".

27. *Catalogue des actes des comtes de Toulouse*, éd. Emile-G. LEONARD, vol. 3, Raymond V (1149-1194), Paris, A. Picard, 1932, n° 158.

28. W. STODDARD (*op. cit.* n. 8), p. 196.

29. Robert SAINT-JEAN, « Montfrin », dans *Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1985, p. 36.

30. W. STODDARD (*op. cit.* n. 8), p. 64.

31. *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, dir. Chiara FRUGONI, Turin, Einaudi, 1995, en part. p. 90-94.

Les aspects stylistiques de la façade de Saint-Gilles ne permettent donc pas, en l'état de la recherche, de dater formellement sa réalisation. Les exemples qui puisent leur inspiration dans le programme de Saint-Gilles et lui sont donc nécessairement postérieurs sont toutefois datés tardivement dans le XII^e siècle, et au plus tôt autour de 1178, ce qui pourrait fournir une datation *ante quem* pour l'œuvre saint-gilloise. L'année 1178, qui est aussi celle du couronnement de Frédéric Barberousse, est retenue par Alan Borg et Einat Segal pour dater la façade d'Arles dont le décor sculpté est stylistiquement apparenté à la façade saint-gilloise.

III. Les documents historiques

Malgré l'abondance des recherches et des documents nous ne disposons, outre la mention de l'année 1116 dans le Livre des Miracles de l'abbaye, d'aucune information historique précise quant à la réalisation de l'église saint-gilloise et de sa façade.

Dans la longue histoire de cette abbaye fondée au VII^e siècle, certaines périodes semblent toutefois plus propices à la mise en œuvre d'un tel chantier, qui devait mobiliser des ressources financières et humaines considérables.

Selon l'aveu de Pierre Guillaume, premier rédacteur du Livre des Miracles de l'abbaye de Saint-Gilles initié en 1122-1124, son entreprise visait à amener les « ennemis » de son église à la repentance. Comme le rappellent les commentateurs de cet ouvrage, Marcel et Pierre-Gilles Girault, l'indépendance de l'abbaye, considérablement enrichie par le pèlerinage à Saint-Gilles qui prend son véritable essor au XII^e siècle, est menacée par trois adversaires : l'évêque de Nîmes, Cluny et le comte de Toulouse³².

Si l'abbaye est placée dès 685 sous la protection de l'église de Rome³³, elle est soumise à Cluny par la comtesse de Toulouse Almodis, peu avant 1066³⁴. La dépendance de l'abbaye à Cluny qui devait, du moins au XI^e siècle, être strictement limitée³⁵, est réaffirmée en 1125 par Honorius II, soucieux de rétablir la discipline à Saint-Gilles³⁶. Cette dépendance ne dure que peu d'années : en 1132 Innocent II rend leur pleine liberté aux moines de Saint-Gilles³⁷.

L'intervention de ce pape à Saint-Gilles et la nécessité de réformer l'abbaye étaient dues à l'état de ruine et d'abandon dans lequel l'avaient plongée les comtes de Toulouse. Ceux-ci considéraient la ville dont ils étaient les seigneurs « comme le centre politique de leur dynastie en Bas-Languedoc »³⁸.

Sources d'importants revenus en raison de l'afflux de commerçants et pèlerins, les droits sur la ville et le port étaient partagés entre l'abbaye et le comte, ce qui engendrait des rapports souvent conflictuels. En outre, si en 1095 Raymond IV avait abandonné à l'abbaye tous ses droits sur les autels de l'église³⁹, ses successeurs multiplient les tentatives de sujétions. À plusieurs reprises entre 1105 et 1122, le pape Pascal II menace d'excommunication le comte Bertrand (1096-1112) puis son successeur Alphonse Jourdain (1112-1148) pour les nombreuses déprédations perpétrées à l'encontre de la ville et des moines

32. *Livre des Miracles...* (op. cit. n. 10) ; Amy G. REMENSNYDER, *Remembering kings past : monastic foundation legends in medieval southern France*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1995, p. 218-243. À propos du conflit opposant l'abbaye aux comtes de Toulouse, voir Florian MAZEL, « Lieu sacré, air de paix et seigneurie autour de l'abbaye de Saint-Gilles (fin IX^e-début XIII^e siècle), dans *Lieux sacrés et espace ecclésial (IX^e-XIV^e siècle)*, Toulouse, 2011, p. 229-276 (Les cahiers de Fanjeaux, 46). Les tentatives de soumission, de la part de l'évêque de Nîmes, ne semblent pas avoir marqué le XII^e siècle.

33. *Bullaire de l'abbaye de Saint-Gilles* (op. cit. n. 23), bulle 1, p. 3.

34. Une lettre d'Alexandre II à l'évêque de Nîmes, vers 1066, mentionne que c'est à la demande de la comtesse Almodis et de son fils Pons que Cluny est chargée de maintenir la discipline à Saint-Gilles. *Livre des Miracles...* (op. cit. n. 10).

35. En 1077, Grégoire VII rassure les moines de Saint-Gilles : l'élection de l'abbé est de leur seule compétence, Cluny n'ayant pour mission que de rétablir la régularité et d'élire un abbé « pour le présent ». *Bullaire de l'abbaye de Saint-Gilles* (op. cit. n. 23), bulle 12.

36. Bulle datée du 2 avril 1125 : Honorius II annonce aux moines de Cluny qu'il a restitué à leur abbé Pierre (= le Vénérable), pour les réformer, les abbayes de s. Gilles, de s. Bertin et de s. Benoît sur le Pô : *Abbatias... ad reformandam et conservandam in eis religionem sibi et Cluniacensi monasterio, ... restitimus*. La même année, le pape exige de l'abbé Pierre d'Anduze (1124-1150) obéissance à l'abbé de Cluny Pierre le Vénérable. *Bullaire de l'abbaye de Saint-Gilles* (op. cit. n. 23), bulles 50 et 51.

37. *Ibid.*, bulles 52 et 53.

38. Laurent MACE, *Les comtes de Toulouse et leur entourage XI^e-XIII^e siècles*, Toulouse, Privat, 2000, p. 48.

39. Urbain II rappelle que le comte Raymond IV (de Saint-Gilles) a abandonné, lors du concile de Toulouse, tous ses droits sur les offrandes des autels de S. Gilles. *Bullaire de l'abbaye de Saint-Gilles* (op. cit. n. 23), bulle 15.

de Saint-Gilles : dans les années 1105-1107 le comte Bertrand est condamné par le pape Pascal II pour avoir envahi le bourg, fortifié l'église et mis aux enchères les offrandes de l'autel⁴⁰. En 1117 son successeur est menacé d'interdit pour avoir élevé un château contre l'abbaye et pour en avoir expulsé l'abbé⁴¹. En 1121, afin de punir les moines et habitants de Saint-Gilles qui s'étaient alliés aux barcelonais⁴², les troupes d'Alphonse Jourdain envahissent le bourg, incendient les bâtiments monastiques, s'emparent de l'abbé Hugues qu'ils emprisonnent à Beaucaire, pour ensuite le renvoyer à Cluny, encourageant l'excommunication de Calixte II⁴³.

Par la suite les conflits entre les comtes et l'abbaye semblent s'apaiser, les rapports devenant même amicaux du temps de Raymond V (1148-1194)⁴⁴ qui fait de Saint-Gilles son lieu de résidence principal, le palais princier s'élevant à moins de deux cents mètres à l'est de l'abbaye⁴⁵. Celle-ci est alors dirigée par Bertrand de Saint-Côme (1150-1169), par ailleurs assesseur au tribunal comtal dans les années 1156-1159⁴⁶. La présence d'un haut dignitaire de l'Église à la cour de Raymond V est un fait inédit dans l'histoire des comtes de Toulouse, qui avaient pour habitude d'exercer leur pouvoir indépendamment de toute influence ecclésiastique.

S'il parvient à gagner la confiance et l'appui du comte, Bertrand de Saint-Côme obtient également le soutien de Rome : entre 1154 et 1159 le pape Adrien IV exempte son abbaye de la juridiction des légats et lui cède la faveur exceptionnelle de porter la mitre⁴⁷. Dans les mêmes années le pape accorde quarante jours d'indulgence aux fidèles qui « visitent » l'église : cette nouvelle source de revenus pouvait servir à régler d'importantes dépenses, peut-être occasionnées par la reconstruction de l'église et des bâtiments monastiques comme il adviendra en 1265⁴⁸.

Avec la mort de Bertrand de Saint-Côme semble s'achever une période faste pour l'abbaye qui va traverser, « dans le troisième quart du XII^e siècle, une période difficile sur le plan matériel. »⁴⁹.

Son successeur Raymond I^{er} (1169-1179) procède à de multiples aliénations, provoquant l'intervention du pape Alexandre III dans les années 1170-1181⁵⁰. Afin de faire face aux dettes de l'abbaye le successeur de

40. Bulle du 4 février 1107, *ibid.*, bulle 24 : « Nuper autem non solum villam, sed etiam ipsum monasterium violenter invadens, quosdam capiens, quosdam vulnerans, sic monachos exturbavit, monasterii res et altaris oblationis arripuit, edificia dissipavit, et in servorum Dei habitacula meretricis induxit : ad hec super ipsam beati Egidii ecclesiam turres novas instruxit et instruit ».

41. *Ibid.*, bulle 34 : *Super monasterium sancti Egidii, castellum extruxerit, abbatem vero a monasterio expulerit*. Le château est encore mentionné en 1196, dans une bulle de Célestin III : bulle 73.

42. *Ibid.*, bulle 41 et p. 60, note 1.

43. Entre le 21 juin 1121 et le 22 avril 1122, dix bulles sont fulminées par Calixte II à l'encontre d'Alphonse Jourdain et de ses troupes. *Ibid.*, bulles 40-49. Par exemple bulle 40, 21 juin 1121 : *Idelfonsus comes, ... ecclesiam et burgum Sancti Egidii armata manu invaserit, incendia ibi et homicidia fecerit et burgenses ad perjurium contra monasterii fidelitatem coegerit*. Dans la bulle 45, datée du 4 octobre 1121, Calixte II rapporte l'emprisonnement de l'abbé Hugues au château de Beaucaire, puis son renvoi à Cluny.

44. Les transactions entre le comte et l'abbaye, réalisées dans les années 1160, semblent sceller un accord entre les deux parties. Le 24 mai 1160, le comte et son épouse Constance cèdent à l'abbé Bertrand les droits qu'ils possédaient sur le port de Saint-Gilles, moyennant 2000 sous melgoriens. La même année, le couple comtal cède ses droits sur des terres. *Catalogue des actes des comtes de Toulouse...* (op. cit. n. 27), chartes 16 et 21. Le comte et son épouse favorisent d'autres institutions religieuses dans la région de Saint-Gilles, et notamment l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, dont la présence dans la ville est attestée dès 1113. Celle-ci a abrité le siège spirituel et administratif du prieuré jusqu'en 1563. *Cartulaire du prieuré de Saint-Gilles de l'Hôpital de Saint-Jean de Jérusalem (1129-1210)*, éd. D. LE BLEVEC et A. VENTURINI, Paris, CNRS, Turnhout, Brepols, 1997. À propos du réseau de dépendance de Saint-Gilles, qui se densifie du temps de l'abbé Bertrand, voir Eliana MAGNANI, « Réseaux monastiques et réseaux de pouvoir. Saint-Gilles du Gard : du Languedoc à la Hongrie (IX^e – début XIII^e siècle) », dans *Provence Historique*, 54, 215, 2004, p. 3-26, en ligne <http://providence-historique.mms.h.univ-aix.fr/Pdf/PH-2004-54-215_01.pdf> (consulté le 10 juillet 2013).

45. Ces rapports privilégiés entre le comte et sa capitale ne seront toutefois plus maintenus par Raymond VI qui, pour des raisons politiques, séjournera beaucoup moins à Saint-Gilles. Le palais comtal s'élevait sur l'actuelle place de la mairie : L. MACE (op. cit. n. 38), note 31.

46. *Ibid.*, p. 156.

47. *Bullaire de l'abbaye de Saint-Gilles* (op. cit. n. 23), bulle 57.

48. Cf. plus bas et *ibid.*, bulle 58.

49. *Cartulaire du prieuré de Saint-Gilles...* (op. cit. n. 44), p. V.

50. Dans une bulle datée du 25 janvier d'une année comprise entre 1170 et 1181, Alexandre III défend d'aliéner aucune possession du monastère de Saint-Gilles en faveur d'autres monastères et annule toutes les unions ou aliénations déjà faites : *Bullaire de l'abbaye de Saint-Gilles* (op. cit. n. 23), bulle 61. Le 16 juin 1179, Alexandre II casse plusieurs donations faites par l'abbé Raymond en faveur d'un bourgeois, au préjudice du monastère : bulle 70. Enfin, dans une bulle datée du 9 juin 1179 adressée à l'abbé Ermengaud (1179-1194), Alexandre III casse toutes les aliénations faites par son prédécesseur : bulle 68.

Raymond, l'abbé Ermengau (1179-1196) est contraint, en 1179, de vendre une partie du domaine abbatial à l'Hôpital de Saint-Gilles⁵¹. Cette période de décadence et d'affaiblissement économique se poursuit au moins jusque dans les premières décennies du XIII^e siècle⁵², l'abbaye subissant en outre des attaques de la part du comte Raymond VI (1194-1222)⁵³. L'abbaye ayant retrouvé une stabilité suffisante à partir du milieu du siècle, les travaux de l'église peuvent se poursuivre : en 1265 Clément IV accorde cent jours d'indulgence aux fidèles qui feront une offrande pour la construction de l'église de Saint-Gilles⁵⁴, apportant des ressources importantes mais néanmoins insuffisantes pour permettre son achèvement⁵⁵.

L'analyse des différentes pièces à disposition indique donc que l'abbaye connut, du temps de Bertrand de Saint-Côme (1150-1169), une longue période d'« intégrité » physique et de stabilité économique, propice à la réalisation d'importantes constructions.

Les interprétations du décor de la façade saint-gilloise, nombreuses et divergentes, ont également servi de critère de datation. Les auteurs estiment en effet que son iconographie a été établie et « programmée » par un commanditaire soucieux de transmettre un message précis, dans un contexte historique qui fut souvent mouvementé.

IV. L'interprétation iconographique

Premier parmi les historiens de l'art à établir ces liens de causalité, Émile Mâle explique la présence de certains épisodes de la Passion, comme la dernière Cène et la crucifixion, thèmes qui semblent apparaître pour la première fois sur les murs extérieurs d'une église, par l'hérésie qui prolifère au même moment dans la région, et qui nie entre autres la vénération de la croix et la transformation eucharistique. La mort sur le bûcher du chef des hérétiques, Pierre de Bruis, devant le parvis de l'église peu avant 1139-1140, aurait incité les concepteurs du décor à imaginer un programme qui fonctionnerait comme une défense ou une réaffirmation des dogmes contredits par les déviants. En imposant aux yeux de tous les vérités de l'Église, l'œuvre sculptée contribuerait à « effacer à jamais de la mémoire des fidèles les paroles du blasphémateur. »⁵⁶.

Les études de la façade qui succèdent à l'ouvrage d'Émile Mâle se réfèrent systématiquement à cette interprétation, l'acceptant en l'élaborant ou la rejetant massivement. Ainsi, certains reprendront et développeront l'idée d'une relation directe entre le phénomène historique, l'hérésie (de Pierre de Bruis ou des cathares) et la formation d'une tradition iconographique. D'autres auteurs rejeteront l'interprétation d'Émile Mâle, la jugeant invérifiable ou repérant d'autres intentions polémiques dans le programme de la façade. Pour Whitney Stoddard qui reprend à son compte les positions d'Émile Mâle, le programme imaginé par les moines de Saint-Gilles relèverait de la volonté « d'établir la position officielle de l'Église », dans le contexte des hérésies qui se diffusent alors dans la région⁵⁷. De son côté Carra Ferguson O'Meara

51. *Cartulaire du prieuré de Saint-Gilles...* (op. cit. n. 44), charte 39, p. 30-32.

52. En 1206, le pape ordonne à une légation, dirigée par Arnaud de Castelnau, de mener une enquête contre l'abbé de Saint-Gilles, accusé par les moines de dilapider les biens de l'abbaye : *Bullaire de l'abbaye de Saint-Gilles* (op. cit. n. 23), bulle 77. Cette enquête est toujours en cours en 1218, la légation étant alors dirigée par l'archevêque Jean de Bernin. *Ibid.*, bulle 85 (11 juin 1218). Voir aussi Bruno GALLAND, *Deux archevêchés entre la France et l'Empire : les archevêques de Lyon et les archevêques de Vienne du milieu du XI^e siècle au milieu du XIV^e siècle*, Rome, Ecole française de Rome, 1994, en part. p. 336-337.

53. *Bullaire de l'abbaye de Saint-Gilles* (op. cit. n. 23), bulles 82 (20 avril 1212 : destruction de bâtiments monastiques), et 83 (14 mai 1216).

54. *Ibid.*, bulle 103 datée du 21 novembre 1265.

55. Dans une bulle datée du 30 juin 1266, le pape Clément IV défend à l'abbé et aux moines d'aliéner les biens de l'abbaye. *Ibid.*, bulle 119.

56. Émile MÂLE, *L'art religieux du XI^e siècle en France*, Paris, A. Colin, 1998 (1^{re} édition 1922), p. 424.

57. W. STODDARD (op. cit. n. 8). L'auteur écrit, p. 174 : « The decision of the clergy to state in stone the official position of the church against this heresy resulted in the abandonment of the simple triumphal arch façade, modified by the projecting central portico. ». Plus loin : « If the decision to augment the program by the creation of the dramatic Passion cycle took place toward the middle of the 1140's, which seems probable, the façade was probably completed by the early 1150's. ». Émile Mâle inaugure une véritable tradition historiographique. Pour un compte rendu du débat qui oppose les historiens de l'art, voir Walter CAHN, « Heresy and the Interpretation of Romanesque Art », dans *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, dir. N. STRATFORD, Woodbridge, The Boydell Press, 1987, p. 27-33 ; *Idem*, « Heresy and Romanesque Art (again) », dans *Le plaisir de l'art du Moyen Âge*, Mélanges en hommage à Xavier BARRAL I ALTET, Paris, Picard, 2012, p. 728-734 ; A. TRIVELLONE (op. cit. n. 1) p. 32-35.

distingue dans l'iconographie du portail un message anti-islamique⁵⁸, dans le contexte de la seconde croisade (1147-1149) qui représentait, pour l'histoire de Saint-Gilles et de son abbaye, un événement de première importance⁵⁹. Pour Henri Kraus en revanche, partant de l'image de la chute de la Synagogue, sur le portail sud de la façade, le programme viserait à condamner le mauvais juif [fig. 9]⁶⁰. La lecture anti-juive du portail est à nouveau proposée par Gil Fishhof qui interprète de manière convaincante les motifs de l'entablement à la lumière de la tradition exégétique⁶¹. Pour Alessia Trivellone enfin, le programme extrêmement complexe de Saint-Gilles vise plus à définir les frontières séparant le chrétien, intégré dans le sein de l'Église, et l'Autre, l'exclu, plutôt qu'à stigmatiser une certaine catégorie d'ennemis, juifs, musulmans ou hérétiques⁶².

Les auteurs déduisent de leur interprétation iconographique de la façade saint-gilloise la date de sa réalisation. C'est ainsi que Whitney Stoddard et les disciples d'Emile Mâle situent la réalisation de l'œuvre dans les années 1140-1150, soit peu après la mort de Pierre de Bruis et la rédaction du *Contra petrobrusianos* de Pierre le Vénérable (v. 1139-1140). Selon la même logique de cause à effet, le décor de la façade s'inscrirait obligatoirement dans le contexte anti-islamique ou anti-juif de la seconde croisade (1147-1149), si du moins l'on accepte la lecture proposée par Carra Ferguson O'Meara ou Henri Kraus.

Si toutes ces interprétations semblent également valables, elles demeurent néanmoins mal assurées, car déduites d'un présupposé ou partielles, certains auteurs élaborant leur interprétation à partir d'un choix limité de motifs qu'ils extraient du décor pourtant vaste et manifestement « programmatique » de la façade (par ex., la chute de la Synagogue). Pour ma part, si je suis également d'avis que l'iconographie traduit les intentions précises du commanditaire, il me semble que ces intentions ne peuvent être appréhendées qu'en suivant la voie de l'exégèse, assez peu suivie par la recherche à ce jour.



Fig. 9. — Saint-Gilles-du-Gard, tympan du portail sud, partie droite : Synagoga.

(Cliché Luigi di Bernardino)

58. Carra FERGUSON O'MEARA, *The Iconography of the Façade of Saint-Gilles du Gard*, New York, Londres, Garland, 1977. Pour l'auteur, les concepteurs du programme de Saint-Gilles se seraient inspirés d'un traité de Pierre le Vénérable, le *Contra sectam Saracenorum* rédigé vers 1156.

59. Saint-Gilles est le port d'embarquement pour la Terre Sainte et les croisades. En 1129, la ville accueille le premier prieuré des hospitaliers. Par la suite, elle abrite le siège spirituel et administratif du Prieuré jusqu'en 1563 : *Cartulaire du prieuré de Saint-Gilles...* (op. cit. n. 44). Les comtes de Toulouse ont participé aux deux premières croisades, dont ils assurent un rôle de premier plan. Raymond IV, qui dirigea une des armées de la première Croisade, meurt en Terre Sainte en 1105. Y décèdent également les comtes Bertrand († 1112) et Alphonse Jourdain († 1146), lors de la deuxième croisade.

60. Henry KRAUS, *The living Theatre of Medieval Art*, Bloomington, Indiana University Press, 1967.

61. Gil FISHHOF, « Reconsidering the Sculptural Program of Saint-Gilles-du-Gard : The Role and Meaning of its Bases and Socles », dans *Pictorial languages and their meanings*, liber amicorum in honor of Nurit Kenaan-Kedar, dir. C. B. VERZAR, G. FISHHOF, Tel Aviv, University The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, 2006, p. 93-118. Les motifs significatifs retenus par l'auteur sont : la lutte entre l'homme et le lion ; David décapitant Goliath ; les offrandes de Caïn et d'Abel et le meurtre d'Abel ; Balaam sur son âne ; le centaure chassant le cerf ; le chameau et les singes ligotés.

62. A. TRIVELLONE (op. cit. n. 1), p. 53.

Le sens de l'image

Les tentatives de compréhension du projet iconographique de Saint-Gilles sont malaisées vu l'ampleur du décor qui, se développant sur toute la largeur de la façade, correspond à un programme unique et cohérent. Les tympans des portails latéraux, de composition strictement symétrique et délimités du reste du décor par le demi-cercle des voussures et la ligne horizontale des linteaux, offrent un accès privilégié à la compréhension générale du décor [fig. 3 et 4]. Les motifs sont distribués, au nord, autour de la Vierge à l'Enfant et, au sud, autour du Christ en croix. De part et d'autre de ces figures centrales, les personnages adoptent une gestuelle et une attitude identiques : à gauche, sur le tympan nord, le geste du deuxième mage, bras levé au ciel [fig. 6], est identique à celui du « centurion » et de son compagnon, sur le tympan sud [fig. 8]. Sur ce même tympan, à droite, l'ange renversant la Synagogue [fig. 9] trouve sa réplique avec l'ange plongeant sur Joseph, à droite de la Vierge à l'Enfant [fig. 7]. Conçues selon les mêmes critères de composition, ces « unités » iconographiques forment le cœur du projet initial du décor de la façade, offrant un accès privilégié à la compréhension générale du programme. Si à Saint-Gilles certains motifs semblent avoir été inventés par les sculpteurs (les « centurions »), d'autres apparaissent pour la première fois sur la façade d'une église (crucifixion, Cène...). Des scènes entières paraissent également inédites.

Le portail de l'Incarnation

Sur la partie droite du tympan septentrional de Saint-Gilles [fig. 3], Joseph reçoit le message de l'ange [fig. 7]. Les œuvres sculptées qui s'en inspirent présentent, on l'a vu, des modifications subtiles qui altèrent la signification de la scène : dans ces exemples la présence de l'ange, en isolant Joseph de la Vierge à l'Enfant, entraîne la division d'une scène, unique à l'origine, en deux parties distinctes. Sur la façade saint-gilloise en revanche, l'ange, par son attitude, s'efforce de rendre Joseph témoin de la vision qui lui fait face, l'incarnation du Christ. La scène de la révélation, qui correspond à une Annonciation à Joseph, est décrite dans Matthieu 1, 18-24 :

(18) Quant à la naissance de Jésus-Christ, elle arriva de cette sorte : Marie, sa mère, ayant épousé Joseph, fut reconnue grosse, ayant conçu dans son sein, par l'opération du Saint-Esprit, avant qu'ils eussent été ensemble. (19) Or Joseph, son mari, étant juste, et ne voulant pas la déshonorer, résolut de la renvoyer secrètement. (20) Mais lorsqu'il était dans cette pensée, un ange du Seigneur lui apparut en songe, et lui dit : Joseph, fils de David, ne craignez point de prendre avec vous Marie, votre femme ; car ce qui est né dans elle, a été formé par le Saint-Esprit : (21) et elle enfantera un fils à qui vous donnerez le nom, de Jésus, c'est-à-dire, Sauveur ; parce que ce sera lui qui sauvera son peuple, en le délivrant de ses péchés. (...) (24) Joseph s'étant donc éveillé, fit ce que l'ange du Seigneur lui avait ordonné, et prit sa femme avec lui.

Afin de rendre au mieux la scène, le sculpteur a pris soin de représenter Joseph non pas allongé, dans la position du dormeur tel que le décrit la source biblique et comme le propose la tradition iconographique, mais assis, face à l'objet du songe et pleinement réactif, indiquant par son geste la réception consciente du message délivré⁶³. En associant, autour de la Vierge à l'Enfant, la révélation à Joseph à l'adoration des mages, l'artiste fait preuve d'une seconde originalité. Cette association est réalisée, de manière également inédite dans la tradition exégétique, par Rupert de Deutz.

Ce rapprochement apparaît dans trois de ses traités : dans son commentaire de l'année liturgique, le *De divinis officiis* écrit à Saint-Laurent de Liège dans les années 1109-1110, dans son commentaire des quatre évangiles du *De sancta Trinitate et operibus ejus libri XLII* rédigé dans les années 1114-1117, enfin dans son commentaire de l'évangile de Jean, également daté de 1117. Dans ses trois commentaires, le futur abbé de Deutz (1120-1128) propose une interprétation de la généalogie de Matthieu (1, 2-16). Joseph y apparaît comme un de ceux à qui Dieu a révélé l'incarnation de son Fils, dans sa triple nature : humaine à Abraham,

63. Dans le cloître d'Arles, un chapiteau semble trouver un solution intermédiaire entre le souci de reproduire le schéma de Saint-Gilles, et la volonté de traduire le texte biblique : Joseph, face à la Vierge, bien qu'assis et les yeux ouvert, esquisse un signe d'assoupissement, son visage reposant sur sa main. L'ange figure derrière lui. Une composition identique apparaît sur la façade de la cathédrale de Fidenza, œuvre de Benedetto Antelami ou de son école.

royale à David, enfin divine à Joseph⁶⁴. À la suite de ce passage, Matthieu rapporte l'arrivée, à Jérusalem, de trois mages venus d'Orient (2, 1-2) :

Jésus étant né à Béthléem de Judée, au temps du roi Hérode, voici que des Mages venus d'Orient arrivèrent à Jérusalem en disant : « Où est le roi des Juifs qui vient de naître ? Nous avons vu une étoile en Orient et nous sommes venus l'adorer... ».

À leur tour (*denique*), les mages témoignent, par leurs paroles et leurs présents, de la triple nature du Christ⁶⁵. En tant que représentants de la gentilité, les mages succèdent aux prophètes de l'Ancien Testament, dont Joseph serait ainsi le dernier chaînon⁶⁶. La lecture des commentaires de Rupert de Deutz suggère donc de voir dans la double présence des mages et de saint Joseph le rassemblement du peuple des gentils et des circoncis, le *Totius fidei Christianae summam*⁶⁷ qui reconnut la divinité du Christ et la venue du Messie.

Réformateur convaincu, Rupert a souvent été inquiété par les partisans de l'empereur. C'est ainsi qu'en 1116, contraint de quitter son abbaye de Saint-Laurent de Liège, il gagne l'abbaye de Siegburg : c'est là qu'il termine, en 1117, son *De Trinitate et operibus ejus* qu'il dédie à l'abbé Cuno⁶⁸, de même que son commentaire de l'Évangile de Jean. Grâce à l'appui de Cuno et de l'archevêque de Cologne Frédéric, Rupert est élu abbé de Saint-Héribert de Deutz, aux portes de Cologne, en 1120-1121, où il meurt en 1128.

Le Livre des Miracles atteste des relations étroites entre Saint-Gilles et les pays germaniques, lieu d'origine de Rupert de Deutz : comme le soulignent Marcel et Pierre-Gilles Girault, plus de la majorité des miracles recensés dans les années 1150-1165 impliquent des protagonistes d'origine allemande. En outre, le catalogue des reliques de l'abbaye Saint-Laurent de Liège, vraisemblablement composé dans les années 1164-1200, témoigne de la présence d'une relique des portes de l'abbaye saint-gilloise (*de ianuis sancti Egidii abbatis*)⁶⁹. Un autre morceau de cette relique est donné en 1181 par l'abbé Pierre à Gérard, successeur de Cuno à Siegburg, lors de son pèlerinage à Saint-Gilles⁷⁰. C'est par son intermédiaire que les moines de Saint-Gilles, concepteurs

64. Cette interprétation reviendra constamment dans l'œuvre de Rupert. Francis L. FILAS, « St. Joseph in the Writings of Rupert of Deutz », *Cahiers de josphologie*, 19, 1971, p. 269-279. Par exemple *De sancta Trinitate et operibus eius*, éd. Hrabanus Haacke, Turnhout, Brepols, 1972, p. 1786-1787, l. 176-197 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis = CCCM, 23) : « Ecce in hoc generationis libro tres isti sunt patres insignes Jesu Christi, hominis, regis et Dei, et secundum haec tria ternarium esse advertimus incrementum promissionis Christi, quae ad ipsos spiritualiter facta est, scilicet Abraham, David et Joseph. Denique homo tantum intelligitur in promissione quae ad Abraham hoc modo facta est : (...). Jam autem rex ea promissione pronuntiat, quae facta est ad David : (...). Porro beato Joseph promittitur tanquam Deus, dum ei dicitur : "Pariet autem filium, et vocabis nomen ejus Jesum. Ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum" (Matth. 1). Nam quia salvere a peccatis Dei est, neque hoc nisi solus Deus potest, dum dicit (...). » Voir également *Liber de divinis officiis = Der Gottesdienst der Kirche*, lib. III, cap. XIX, *Cur evangelista Christi generationem ita contexit, ut illam ad Joseph potius quam ad Mariam deduceret*, éd. H. Haacke, trad. Helmut et Ilse Deutz, Freiburg in Breisgau, Herder, 1999 (Fontes Christiani = FC, 33, 2), p. 458, l. 9-24 ; *Commentaria in Evangelium sancti Johannis*, X (10, 35-36), éd. H. Haacke, Turnhout, Brepols, 1969, p. 541-542, l. 372-395 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis = CCCM, 9). Voir aussi Anna Maria Ludovica ARDUINI, *Ruperto di Deutz e la controversia tra Cristiani ed Ebrei nel secolo XII*, Rome, Nella sede dell'Istituto, 1979 et *Dictionnaire de théologie catholique*, 14, 169-205.

65. Par exemple *De sancta Trinitate et operibus eius* (éd. cit. n. 64), p. 1787, l. 208-214 : « Denique gentiles isti simul hominem, regem et Deum Iesum esse confessi sunt verbis, testati sunt muneribus, dicendo enim : *Ubi est qui natus est, hominem, dicendo, rex Iudaeorum, regem ; dicendo, vidimus stellam eius, Deum esse confessi sunt. Item, apertis thesauris suis, offerentes ei munera, auro regem, thure Deum, myrrha hominem mortalem esse testati sunt.* » Voir aussi *Commentaria in Evangelium sancti Johannis* (éd. cit. n. 64), p. 542, l. 396-401 et *Liber de divinis officiis* (éd. cit. n. 64), p. 458, l. 25-46 et p. 459, l. 1-3.

66. Par exemple *De sancta Trinitate et operibus eius* (éd. cit. n. 64), p. 1787, l. 214-218 : « Hoc, inquam, mirando simul et venerando gratiae dono gentilibus una inspiratione collatum est, quod ternario, ut praedictum est, *promissionis incremento iudaici populi patribus fuerat praeparatum, totiusque fidei christianae summam, tam voce quam muneribus, de bono cordis sui thesauro protulerunt.* ». Également *Liber de divinis officiis* (éd. cit. n. 64), p. 460, l. 4-8 : « Haec eadem tria, id est mortalem hominem, regem, atque Deum tres magi postmodum mysticis muneribus testati sunt, mira sancti Spiritus operante gratia, ut que *diversis temporibus genit Iudaicae promiserat, eadem cuncta subito addisceret bruta quondam et indocta gentilitas.* ». PL 169, col. 628 D-629 A : « (...) quando primitiae gentium, scilicet magi, qui ab oriente venerunt, (...) ». F. L. FILAS (*op. cit.* n. 64), p. 272 : « Rupert is analyzing the genealogy much as if Joseph were one of the Patriarchs of the Old Covenant, albeit in that same sens, the greatest. »

67. *De sancta Trinitate et operibus eius* (éd. cit. n. 64), p. 1787, l. 217.

68. Son commentaire du Cantique des Cantiques, composé en 1125, est également dédié à Cuno de Siegburg. Ann MATTER, *The Voice of my Beloved, The Song of Songs in Western medieval Christianity*, Philadelphie, Univ. of Pennsylvania Press, 1990, p. 159-163.

69. Philippe GEORGE, « Documents inédits sur le trésor des reliques des abbayes bénédictines de Saint-Laurent et de Saint-Jacques de Liège », *Bulletin de la commission royale d'histoire*, 158, 1992, p. 1-49, en part. p. 13 et 19.

70. Gérard et ses compagnons, le maître Goderam de Bonn et le moine Guillaume, se rendent ensuite à Rocamadour et Grandmont. *Ibid.*, en part. p. 14-15 et note 40.

de la façade de leur abbatale, ont pu prendre connaissance des œuvres de Rupert de Deutz. Cette transmission a également pu être réalisée en 1128, lors du passage à Saint-Gilles de l'évêque de Liège, Alexandre I de Juliers (1128-1135)⁷¹. Dans son pèlerinage qui le conduira à Rome, l'évêque de Liège est accompagné de Rodolphe, abbé de Saint-Trond dans les années 1108-1138⁷², et de Saint-Pantaleon de Cologne de 1121 à 1123⁷³. Engagé de même dans le processus de réforme, Rodolphe est en relation d'amitié avec Rupert. Impliqué dans des disputes théologiques avec des juifs alors qu'il était abbé de Saint-Pantaleon, Rodolphe commande à l'abbé de Deutz son *Annulus seu dialogus inter Christianum et Iudeum* (1125-1127), dialogue fictif entre un juif et un chrétien qui devait servir à l'enseignement des jeunes moines⁷⁴. C'est de cet opuscule que les concepteurs de la façade de Saint-Gilles ont pu s'inspirer pour réaliser le tympan de la crucifixion.

Le tympan méridional

La crucifixion occupe le centre de cette unité iconographique [fig. 4]. Autour, la Vierge et saint Jean. Puis, à gauche, l'*Ecclesia* et, au-delà de la croix, les « centurions » [fig. 8] qui font pendants à la grande Synagogue renversée par l'ange, située à l'extrémité droite du tympan [fig. 9]. Dans le *De sancta Trinitate*, à la suite de son explication de la généalogie du Christ et de la venue des rois mages, Rupert de Deutz poursuit son commentaire de l'Évangile de Matthieu (2, 3) :

... le roi Hérode ayant appris (= la naissance de Jésus, roi des Juifs), il fut troublé, et tout Jérusalem avec lui.

Ce passage lui permet de distinguer l'ignorance ingénue du peuple précédant la venue du Christ de l'aveuglement coupable des scribes et des Pharisiens qui, comme Hérode et Jérusalem, malgré une connaissance intime des Écritures, choisirent volontairement de ne pas reconnaître la portée du message transmis par les mages et qui annonçait le règne du Christ, privant ainsi les hommes du royaume des cieux⁷⁵.

Dans son *Annulus seu dialogus*, Rupert de Deutz condamne l'aveuglement des juifs : c'est parce qu'ils refusèrent de se convertir et de reconnaître la crucifixion et la résurrection du Christ que le peuple d'Israël fut dispersé ; c'est parce qu'ils nièrent volontairement le Christ devant Pilate, provoquant ainsi sa mort que les romains, sur l'ordre des empereurs Vespasien et Titus, détruisirent Jérusalem et anéantirent le temple⁷⁶. Plus loin dans le Dialogue, le chrétien doit se défendre de l'accusation, portée par le juif, d'adorer les images. Comme d'autres polémistes avant lui, leur présence est justifiée par leur fonction de support à la mémoire. Il affirme son intention de multiplier sur les murs des églises :

non seulement les chérubins et des palmes, mais aussi des images diverses représentant à ma mémoire les gestes mémorables des saints, la foi des patriarches, la vérité des prophètes, la gloire des rois, la béatitude des Apôtres, les victoires des martyrs, représentations parmi lesquelles la crucifixion, *crux cum imagine salvatoris*, suscite le plus son émerveillement⁷⁷.

Il est possible que les concepteurs du programme de Saint-Gilles, s'étant inspirés des commentaires de Rupert de Deutz pour élaborer l'iconographie du portail nord, se soient servis de son Dialogue pour placer, au centre du portail sud, une grande crucifixion, suscitant un parti décoratif totalement nouveau pour la décoration extérieure d'une église. Si la source littéraire du décor a été correctement identifiée, la

71. *Chronique de l'abbaye de Saint-Trond*, éd. C. DE BORMAN, Liège, L. Grandmont-Donders, vol. 1, 1877, p. 211, en ligne <<https://archive.org/details/chroniquedelabb00bormgoog>> (consulté le 2 septembre 2013). Voir maintenant : *Rodulfi Trudonensis Gesta abbatum Trudonensium I-VII*, éd. Paul TOMBEUR, 2 vol., Turnhout, Brepols, 2013 (CCCM, 257 et 257 A).

72. Saint-Trond, actuellement en Belgique, est située à 40 kilomètres au nord-ouest de Liège.

73. M. L. ARDUINI (*op. cit.* n. 64). Voir dans cet ouvrage l'édition du texte de l'*Annulus seu dialogus inter Christianum et Iudaeum* par Hrabanus Haacke.

74. *Ibid.*

75. *De sancta Trinitate* (éd. cit. n. 64), p. 1787-1788, l. 220-250.

76. *Annulus...* (éd. cit. n. 73), III, 505-543, et commentaire M. L. ARDUINI (*op. cit.* n. 64), p. 237-239.

77. *Annulus...* (éd. cit. n. 73), III, 570-608 : « Et idcirco omnes parietes ecclesiarum laudabiter sculpo variis caelaturis et torno ; et multiplicabo non solummodo cherubim et palmas, verum etiam et picturas varias memoriae meae repraesentantes memorabilia gesta sanctorum, fidem patriarcharum, veritatem prophetarum, gloriam regum, beatitudinem apostolorum, victorias martyrum, quorum omnium inter sacras imagines crux adoranda cum imagine salvatoris mei praefulget miranti mihi, quia nullo genere mortis illum interficere potuisses, cuius videlicet mortis imaginatio tali tamque evidenti proponi potuisset. ». Traduction Gilbert DAHAN, *Les intellectuels chrétiens et les juifs au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1990, p. 500-501.

Synagogue renversée figure la part des juifs qui a volontairement et consciemment refusé de reconnaître la divinité du Christ. L'interprétation exégétique des motifs situés sur le linteau, en relation directe avec la Synagogue, confirme une telle signification. Un procédé identique, qui vise à affirmer la juste compréhension des motifs du tympan par des motifs sous-jacents, est aussi utilisé pour le portail nord.

Les motifs des linteaux

Sur la partie droite du linteau sud, et donc directement en relation avec la Synagogue déchu, l'ange annonce la résurrection du Christ aux trois femmes découvrant le Tombeau vide [fig. 10]. Quatre hommes armés assoupis encadrent la scène, deux assis, deux debout, appuyés sur leur lance. Cet épisode est décrit par Matthieu (27, 62-28,15) : comme les grands prêtres (*principes sacerdotum*) et les pharisiens craignaient que le corps du Christ ne fût dérobé, Pilate fit placer une garde devant le Tombeau. Lorsque les saintes femmes se rendirent au sépulcre, un ange leur apparut dans un tremblement de terre et leur annonça la résurrection du Christ, en présence de la garde tremblant de peur. Cet événement ayant été rapporté aux grands prêtres et aux pharisiens, ceux-ci leur proposèrent, en échange d'une forte somme d'argent, de prétendre que le corps du seigneur avait été dérobé durant leur sommeil. « Et ce bruit s'est répandu parmi les Juifs, jusqu'à ce jour. » (28,15).



Fig. 10. — Saint-Gilles-du-Gard, linteau du portail sud : saintes femmes au tombeau.

(Cliché Luigi di Bernardino)

Chez les Pères et leurs successeurs, depuis saint Augustin⁷⁸, les gardes feignant l'assoupissement sont assimilés aux grands prêtres et aux pharisiens qui choisirent, malgré leur connaissance des événements, de s'obstiner dans leur aveuglement⁷⁹. De même, sous le portail de la Nativité où apparaissent les mages et Joseph soit, selon l'interprétation de Rupert de Deutz, les représentants du peuple des gentils et des juifs qui reconnurent la nature divine du Christ, la scène des Rameaux décrite par Matthieu (21, 1-9 [fig. 3]) se développe *in extenso* de l'ébrasement gauche à l'ébrasement droit du linteau. Sur l'ébrasement gauche, les apôtres détachent l'ânesse qui servira de monture au Christ [fig. 11] ; puis, au centre du linteau, le Christ sur l'ânesse, suivi de l'ânon et de la procession des apôtres. À droite, sur le linteau et l'ébrasement droit, les habitants de Jérusalem, portant des rameaux, accueillent Jésus dans leur ville [fig. 12] : ce sont les juifs qui, à l'exemple de Joseph, ont accueilli la révélation divine. Quant à l'ânesse, figurant avec son petit au-dessous de la Vierge à l'Enfant, elle est communément assimilée, par

78. SAINT AUGUSTIN, *Enarrationes in Psalmos*, LXIII, PL 36, 768 : « O stulta insania! dormientes testes adhibes. Vere tu ipse obdormivisti, non jam sacerdos, sed parricida, qui scrutando talia defecisti. »

79. Par exemple PASCHASE RADBERT, *Expositio in Matthaum libri XII*, éd. Bedae PAULUS, Turnhout, Brepols, 1984, p. 1426, l. 5181-5185 et p. 1427, l. 5195-5201 (CCCM, 56B) : « (...) Et hinc est quod ait, quia nuntiaverunt omnia quae facta sunt (utique vera) principibus sacerdotum. Sed illi qui debebant converti ad poenitentiam, et omnia perscrutari quae dicta, quae facta fuerant, ut invenirent veram vitam, ac probarent resurrexisse quem mortuum procul dubio sciebant, perseverant in perfidia, sicut et adhuc hodie... Nec tamen verisimile aliquid inveniunt quod dicant, nisi tantum persuadent ut dicant quia nobis dormientibus, venerunt discipuli ejus et furati sunt eum. Quod si dormierunt insanissimi Scribae et Pharisei, tantae rei custodes, unde scire poterant qui eum tellerent, vel quo abirent? sed milites dicunt quod sentiunt, et quod viderunt et audierunt; (...) ».

la tradition exégétique, au peuple juif, plus rarement à la gentilité⁸⁰. Pour Honorius Augustodunensis, auteur qui figure, tout comme Rupert de Deutz, dans le groupe des « symbolistes » allemand⁸¹, l'ânesse figure le peuple juif et l'ânon, la gentilité : *Per asinam enim intelligitur Judaea jugo legis ligata ; pullus autem indomitus erat gentilis populus nulla lege constrictus*⁸². Si l'on se réfère à un autre ouvrage de cet auteur, l'*Expositio in Cantica canticorum*, la paire formée par l'ânesse et l'ânon manifesterait la communion parfaite entre les deux Testaments et le rassemblement des juifs et des gentils, unis à la fin des Temps dans la *Synagoga conversa*⁸³.

À Saint-Gilles, la signification des deux portails latéraux, rendue évidente par leur confrontation aux textes exégétiques, est donc complémentaire : au centre, une image de l'Église, représentée au moment de sa fondation, soit lors de l'Incarnation (à gauche) et lors de la crucifixion (à droite)⁸⁴. Autour, le rassemblement des juifs et des gentils qui ont reconnu la divinité du Christ, par opposition à cette partie du peuple juif qui s'est obstinée dans son aveuglement.



Fig. 11. — Saint-Gilles-du-Gard, ébrasement gauche du portail nord : les apôtres détachent l'ânesse.

(Cliché Luigi di Berardino)



Fig. 12. — Saint-Gilles-du-Gard, linteau du portail nord, partie droite : Jérusalem accueille le Christ.

(Cliché Luigi di Berardino)

80. Pour de nombreux auteurs, cette assimilation est plutôt négative : les juifs ressemblent à l'âne pour leur stupidité. RABAN MAUR, *Allegoriae in sacram scripturam*, PL 112, col. 867D : « Asinus, Judaeorum stultitia... ». Voir d'autres exemples chez G. DAHAN (*op. cit.* n. 77). Raban Maur assimile également l'ânesse détachée par les apôtres et entrant à Jérusalem à la Synagogue : *Enarrationes in librum Numerorum*, 3, 6 éd. PL 108, col. 731A. Saint Ambroise compare l'ânesse à la gentilité : « In asina figuratur populus gentilium, nunc Christo subditus ». *De Abraham*, 1, 8, 71, éd. C. SCHENKL, Prague, 1897, p. 548, l. 21 (Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum = CSEL, 32, 1). *Expositio in Evangelium secundum Lucam*, 2, 43, éd. Marcus ADRIAEN, Turnhout, Brepols, 1957, p. 50, l. 613-615 (Corpus christianorum. Series latina = CCSL, 14).

81. Avant 1130, Honorius gagne Regensburg pour rejoindre un cercle de réformateurs dont fait partie Rupert de Deutz. Parmi les symbolistes allemands, outre Honorius et Rupert de Deutz, on compte Anselme de Havelberg, Otto de Freising, Gerhoh de Reichersberg, Hildegarde de Bingen. Jeremy COHEN, « *Synagoga conversa* : Honorius Augustodunensis, the Song of Songs, and Christianity's Eschatological Jew », *Speculum*, 79, 2, 2004, p. 309-340, en part. p. 310-311. Leur caractéristique commune est d'aspirer à la connaissance de Dieu à travers la nature et l'histoire.

82. *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 919 B-C. Voir d'autres passages mentionnés par G. DAHAN (*op. cit.* n. 77), dont Gerhoh de Reichersberg, *Opera inedita*, éd. D. et O. VAN DEN EYNDE, A. RIJMERSDAEL, vol. 2, Rome, Pontificio Ateneo Antoniano, 1956, p. 187.

83. J. COHEN (*op. cit.* n. 81), en part. p. 320.

84. À propos de cette double représentation de l'Église voir par exemple Hélène TOUBERT, « Les représentations de l'*Ecclesia* dans l'art des X^e-XII^e siècles », dans *Un art dirigé, Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 2007 (1^{re} éd. 1990), p. 37-63, en part. p. 47-48.

Il ne s'agit donc pas, ici, d'une condamnation du peuple juif, comme le laissait entendre Gil Fishhof dans son analyse du soubassement de la façade⁸⁵, mais de ses erreurs. La gravité de leurs errements rend les juifs semblables aux hérétiques et aux païens, auxquels ils sont totalement assimilés au XII^e siècle, devenant la figure même du pécheur et de l'incroyant. Rupert de Deutz et Bernard de Clairvaux, par exemple, réalisent une telle assimilation⁸⁶. En stigmatisant l'infidèle, l'iconographie saint-gilloise met en contraste l'autre part de l'humanité, celle qui a manifesté son acceptation de la divinité du Christ et, à travers elle, la reconnaissance de l'Église.

Le personnage armé et son compagnon, apparaissant du côté de l'*Ecclesia*, sur le portail sud de la façade, font partie de ce groupe de fidèles du Christ et de l'Église [fig. 8] : tous deux lèvent leur main gauche vers la croix, en signe de reconnaissance. Le premier, barbu et le chef couvert d'un bonnet semblable à celui porté par Joseph est assis, portant une longue tunique ouvragée au col et au poignet. Il tenait dans sa main droite la poignée d'une épée rangée dans un fourreau attaché à sa ceinture. Derrière lui, un homme debout et casqué, imberbe semble-t-il, porte une tunique plus courte et moins richement ornée que celle de son prédécesseur.

Cette image, inédite dans l'histoire de l'art du Moyen Âge occidental⁸⁷, a été inventée par les concepteurs du programme iconographique de Saint-Gilles, traduisant en cela une intention particulière. Les historiens de l'art s'accordent à identifier ces deux figures au centurion qui, assistant avec ses compagnons aux prodiges survenus à la mort du Christ, reconnût en lui le fils de Dieu (Mt 27, 54) :

Le centurion et ceux qui étaient avec lui pour garder Jésus, ayant vu le tremblement de terre et ce qui venait d'arriver, furent saisis d'une grande frayeur, et dirent : Assurément, cet homme était Fils de Dieu.

La tradition exégétique voit dans le centurion la figure de l'Église, par opposition à la Synagogue confondue dans son aveuglement⁸⁸. Au-delà de cette identification, la lecture parallèle de ce tympan avec celui de gauche, de composition identique, suggère une interprétation complémentaire : si dans les deux cas l'Église est figurée au centre et à droite, le peuple juif, le centurion et son compagnon, à gauche, doivent trouver leur équivalence dans les mages. Or, plusieurs historiens de l'art ont noté l'association réalisée, aux XI^e et XII^e siècles, entre les mages et le pouvoir impérial et, par extension, le pouvoir temporel, cette association étant semble-t-il consciemment réalisée par les artistes attachés aux deux partis opposés, de l'empereur comme des réformateurs.

Dans son étude du décor des cathédrales de Plaisance, Vérone et Ferrare, réalisé entre 1122 et 1139 par Nicolaus, maître sculpteur au service de la cause romaine, Arturo Carlo Quintavalle estime que le motif de l'adoration des mages a été choisi pour cette signification particulière⁸⁹. De son côté Dorothy Glass attribue la même intention à Benedetto Antelami lorsque vers 1200 il intègre ce thème au tympan du baptistère de Parme et à la façade de la cathédrale de Fidenza. Ses disciples poursuivent la tradition en Émilie Romagne, avec les œuvres de Forlì et Verucchi (v. 1230)⁹⁰. À Saint-Aubin d'Angers, Éric Palazzo met en

85. G. FISHHOF (*op. cit.* n. 61).

86. M. L. ARDUINI (*op. cit.* n. 64), en part. p. 160 et ss. L'auteur renvoie à Joseph LORTZ, *Geschichte der Kirche in Ideengeschichtlicher Betrachtung*, vol. 1, *Altertum und Mittelalter*, Munich, Aschendorff, 1962, p. 467-468. Voir aussi Eric DEHEUNYNCK, *Bernard de Clairvaux et les Juifs*, mémoire de maîtrise (dactyl.), université de Genève, 2005, en part. p. 20-21. L'auteur note : « La triade juif, hérétique, païen, représente l'ensemble des pécheurs. Ils incarnent ceux qui sont dans l'erreur. (...) (Les juifs) sont la figure du pécheur et de l'incroyant, l'exemple à ne pas suivre. »

87. Les deux personnages armés de Saint-Gilles peuvent toutefois être rapprochés de la représentation du porteur de lance Longin, tel qu'il apparaît, en Occident, sur des ivoires carolingiens et, au XII^e siècle, dans l'*Hortus Deliciarum* d'Hildegarde de Bingen et la Déposition de croix de Benedetto Antelami. Dans ces exemples, Longin n'est pas représenté dans l'acte de percer le flanc du Christ, mais debout (contrairement à Saint-Gilles), tenant sa lance baissée, hampe au sol, la main droite levée vers le Christ. Cette modification du schéma iconographique tient à une assimilation, déjà réalisée dans l'apocryphe de Pilate, entre Longin et le centurion de Mt 27, 54. Gérard CAMES, *Allégories et symboles dans l'Hortus Deliciarum*, Leiden, E. J. Brill, 1971, en part. p. 50 et ss.

88. Par exemple RABAN MAUR, *Commentarium in Matthaëum*, PL 107, col. 1144D ; PASCHASE RADBERT, *Expositio in Matthaëum* (éd. cit. n. 79), p. 1398, l. 4252-4262 ; ANSELME DE LAON, *Enarrationes in Matthaëum*, PL 162, col. 1490C.

89. Arturo Carlo QUINTAVALLE, « Officine medievali e Riforma Gregoriana in Lombardia », dans *Il Medioevo delle Cattedrali, Chiesa e Impero : la lotta delle immagini (secoli XI^e - XII^e)*, éd. A. C. QUINTAVALLE, A. CALZONA, Milan, Skira, 2006, p. 79-126 ; Dorothy F. GLASS, « Revisiting the "Gregorian Reform" », dans *Romanesque Art and Thought in the twelfth century*, Essays in Honor of Walter Cahn, éd. C. HOURIHANE, Princeton, Index of Christian Art, 2008, p. 200-218.

90. Dorothy F. GLASS, « Benedetto Antelami and the Adoration of the Magi », dans *Tempi e forme dell'arte*, Miscellanea di studi offerti a Pina Belli d'Elia, éd. L. DEROSA, C. GELAO, Foggia, C. Grenzi, 2011, p. 105-113. Comme l'indique Dorothy Glass, la représentation de l'adoration des mages, sur les façades des cathédrales lombardes, signifie avant tout l'obéissance des rois au Christ, incarnation de la royauté céleste, soit exactement le contraire que ce que veulent démontrer les impériaux. *Ibid.*, en part. p. 112.

relation l'adoration des mages, sur les arcades extérieures de la salle capitulaire réalisées dans le deuxième quart du XII^e siècle, et la fonction « politique » de cet espace : c'est là qu'avait lieu le rituel de donation ou de restitution des biens à l'abbaye, de la part de seigneurs laïcs ou ecclésiastiques⁹¹.

L'association des mages au pouvoir impérial et temporel semble expliquer le transfert des reliques de Milan à Cologne, après la victoire de Frédéric Barberousse sur la cité lombarde, en 1162. Comme le note Einat Segal les mages bibliques, en légitimant la souveraineté temporelle de l'empereur, deviennent dès lors un instrument essentiel de la propagande de Barberousse et de ses successeurs⁹². Selon l'auteur, cette assimilation expliquerait leur multiple apparition sur la façade d'Arles, capitale des territoires de Bourgogne qui, ensemble avec Toulouse et une partie du royaume, était restée fidèle à la cause impériale, même durant la longue période du schisme qui divisa la chrétienté dans les années 1159-1178.

Dans la querelle schismatique, le pape Alexandre III (1159-1181) était soutenu par le roi d'Angleterre Henri II Plantagenêt, le comte de Barcelone et de Provence, devenu roi d'Aragon en 1166 et, dès 1162, par le roi Louis VII. Le comte de Toulouse Raymond V figure parmi les partisans restés fidèles aux antipapes qui se succèdent au cours de ces années. Bien que soucieux de préserver son alliance avec Louis VII, dont il avait épousé la sœur Constance en 1154⁹³, Raymond V multiplie les démonstrations d'adhésion à la cause impériale⁹⁴. Selon Johannes Fried, la collaboration entre le comte de Toulouse et l'empereur s'intensifie à partir de 1170 : c'est ce que semblent démontrer le séjour de Barberousse en Bourgogne cette année-là et la présence commune de Raymond V et de son fils Albéric Taillefer au couronnement de l'empereur à Arles en 1178⁹⁵.

Il est donc vraisemblable qu'à Saint-Gilles, au moment de la réalisation du portail dans la seconde moitié du XII^e siècle, l'association des mages au pouvoir temporel était devenue familière. La composition parallèle de l'iconographie des deux tympan, composition qui traduit des équivalences au niveau du sens, suggère de reconnaître des représentants du pouvoir local dans les deux personnages du tympan nord. C'est assis et en possession d'une épée que, comme à Saint-Gilles, le roi Hérode apparaît face aux mages, sur la façade de Saint-Trophime à Arles [fig. 13], et c'est ainsi que les comtes de Toulouse ont coutume de se faire représenter sur leurs sceaux.

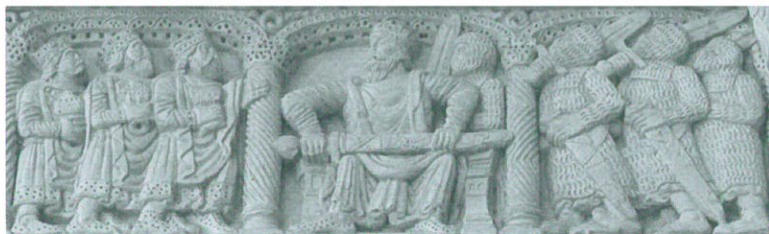


Fig. 13. — Cathédrale Saint-Trophime d'Arles, ébrasement gauche du portail : le roi Hérode.
(Cliché Luigi di Bernardino)

91. Eric PALAZZO, « L'espace et le sacré au Moyen Âge. L'apport du décor monumental », dans *Le décor mural des églises*, Actes du colloque de Châteauroux (18-20 octobre 2001), Michel MAUPOIS, Poitiers, Oudin, 2003, p. 7-21 et *idem*, « Exégèse, liturgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers », dans *Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion und Programm*, éd. Peter KLEIN, Regensburg, Schnell & Steiner, 2004, p. 220-240, en part. p. 234-238.

92. E. SEGAL (*op. cit.* n. 19), en part. p. 237-239 et Peter MUNZ, *Frederick Barbarossa: a study in medieval politics*, Ithaca, Londres, Eyre and Spottiswoode, 1969, p. 78-82. Voir aussi Richard TREXLER, *Le voyage des mages à travers l'histoire*, Paris, A. Colin, 2009. Pour cet historien, l'engouement pour l'histoire de mages doit être mis en relation avec la volonté, exprimée par l'Église, de démontrer sa domination sur le temporel, dans le contexte de la Réforme grégorienne.

93. Le comte répudie Constance en 1166, afin d'épouser Richilde, la veuve du comte de Provence.

94. Notamment à travers la politique pro-impériale que son frère Alfons exerce en Dauphiné dès 1163 ou lorsqu'en 1166 il soutient les Pisans, partisans de l'empereur, contre les Gênois qui se disputaient l'accès au port de Saint-Gilles. P. FOURNIER (*op. cit.* n. 18). À propos de l'accord entre Raymond V et les Gênois, conclu en 1171 et pour une durée de 29 ans : *Catalogue des actes des comtes de Toulouse...* (*op. cit.* n. 27), n° 57, p. 39-40.

95. L'invocation par l'empereur, immédiatement après le couronnement, de saint Gilles, « ins Zentrum der provençalischen Machtstellung Raimunds V », serait également significative. J. FRIED (*op. cit.* n. 18), en part. p. 362-363. Le couronnement rassemble les partisans de l'empereur : outre le comte de Toulouse et son fils, sont présents les comtes de Forcalquier et de Valence et le seigneur de Baux, ainsi que les archevêques d'Arles et d'Aix et les évêques de Vaison, Avignon, Cavaillon, Carpentras et Saint-Paul-Trois-Châteaux.

L'hypothèse que le programme de Saint-Gilles a été établi sous les augures comtales ou, du moins, par des personnes soucieuses de transmettre les intentions politiques de ces seigneurs, est affermie par la présence de motifs extraits du programme saint-gillois sur la façade d'églises intégrées à un territoire soumis à la domination toulousaine. La plupart de ces églises – Champagne-sur-Rhône, Condrieu, Vizille – font partie du Dauphiné, soit un territoire qui, dans les années 1163-1183, est intégré dans la mouvance des comtes de Toulouse : en 1163, soit une année après la mort du dauphin Guigues V, comte d'Albon, de Vienne et de Grésivaudan (1144-1162), sa fille Béatrice, unique héritière, est mariée à Albéric Taillefer, deuxième fils du comte de Toulouse Raymond V né en 1157⁹⁶. À travers cette alliance, le comte de Toulouse étend sa mouvance dans la partie septentrionale du Rhône, son influence demeurant prépondérante jusqu'au milieu du siècle suivant⁹⁷.

Le Dauphiné « toulousain » et le décor des églises

L'église paroissiale Saint-Pierre de Champagne, sur le Rhône (Ardèche), à la frontière occidentale du Dauphiné, se situait à proximité de la forteresse des comtes d'Albon d'où ils exerçaient leur suzeraineté et pouvaient contrôler le commerce fluvial⁹⁸. Malgré l'emprise des Dauphins sur la région, certains auteurs refusent de leur accorder la construction de cette église fortifiée, préférant y reconnaître l'œuvre des moines de Saint-Chef, dont la présence est attestée à Champagne en 1172⁹⁹. Si certaines caractéristiques du plan sont effectivement communes à l'abbatiale de Saint-Chef, le décor sculpté de la façade indique l'intervention des comtes d'Albon. Précédée jusqu'en 1848 d'une tour porche fortifiée, vraisemblablement aménagée après la construction de l'église¹⁰⁰, la façade ouvre sur l'intérieur de l'édifice par trois portails sculptés [fig. 14]. Celui du centre, plus large, est orné d'un tympan et d'un linteau sculptés, tandis que les deux portes latérales sont couronnées d'un seul linteau en bâtière, dépassant le cadre étroit de l'ouverture. Au centre on reconnaît la crucifixion sur le tympan et une Cène sur le linteau [fig. 15], thèmes que l'on retrouve sur les portails méridional et central de Saint-Gilles. Sur le portail nord de Champagne le Christ, assis, couronne deux personnages barbus qui s'inclinent devant lui, entourés de volutes végétales [fig. 16]. Sur le portail sud deux anges, Michel et Gabriel, identifiés par des inscriptions, tiennent de leurs bras tendus un médaillon portant l'Agneau [fig. 17]. Au-dessus des portails, des pierres sont sculptées en bas-reliefs de motifs souvent monstrueux, indépendants les uns des autres : des sirènes-oiseaux, un basilique, un lion terrassé, une scène de vendange, des masques... Avant l'installation de la tour-porche et les restaurations de la façade, ces bas-reliefs formaient plusieurs frises parallèles qui parcouraient le mur dans toute sa largeur.

Si les motifs du portail central renvoient à Saint-Gilles, la façade ornée de bandes décoratives et les linteaux des portails latéraux rappellent directement le décor sculpté de l'église Saint-Michel de Pavie. Sur le portail du transept nord de l'église lombarde, le linteau est orné de deux anges allongés tenant de leurs mains tendues un médaillon portant le buste du Christ, tandis que les médaillons avec les patrons Nicolas et Ennodius encadrent la scène [fig. 18]. Sur le portail situé à l'ouest du transept méridional, le linteau porte une *traditio legis*, soit la transmission des clés à saint Pierre, situé à la gauche du Christ, et de la loi à saint Paul, situé à sa droite [fig. 19]. L'organisation des motifs, les thématiques représentées, l'attitude des anges et des apôtres Pierre et Paul, dans un environnement végétalisant, sont des caractéristiques communes à

96. *Catalogue des actes des comtes de Toulouse...* (*op. cit.* n. 27), n° 33, p. 25-26 : lettre de Raymond V au roi Louis VII, lui annonçant le mariage de son fils avec Béatrice, fille de Guigues, comte d'Albon, « qui est déjà en son pouvoir avec la plus grande partie de son domaine (...) ».

97. L. MACE (*op. cit.* n. 38), voir le chapitre « Domaine comtal » et p. 202 et ss. ; P. FOURNIER (*op. cit.* n. 18). Alberic Taillefer, encore mineur lorsqu'il est marié à Béatrice d'Albon, est placé sous la tutelle d'Alfons, frère de Raymond V. Lorsqu'en 1183 Alberic Taillefer meurt sans laisser d'enfants, Raymond V marie Béatrice au duc de Bourgogne Hugues III (1162-1193), ce qui lui permet de conserver le Dauphiné dans la mouvance toulousaine.

98. Noël THIOLLIER, « L'église de Champagne », *Congrès archéologique de France*, 86, 1923, *Valence et Montélimar*, 1925 p. 128-145 ; Robert SAINT-JEAN, « Saint-Pierre de Champagne », dans *Vivaraux-Gévaudan romans*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1991, p. 187-202.

99. La transaction de 1172, entre les chanoines de Saint-Maurice de Vienne et les moines de Saint-Chef, mentionne l'église de *Champagneu*, qui pourrait bien être notre église. Barbara FRANZE, *La pierre et l'image, l'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris, Picard, 2010, p. 83.

100. Les photographies du début du XX^e siècle témoignent encore de la présence de la tour-porche qui s'appuyait contre la façade de l'église : elle empiétait et cachait les fenêtres entourant la baie occidentale. Voir les images mises en ligne sur http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr (consulté le 3 août 2013).



Fig. 14. — Champagne, façade de l'église.

(Cliché Luigi di Berardino)



Fig. 15. — Champagne, portail central : la crucifixion et la Cène.

(Cliché Luigi di Berardino)



Fig. 16. — Champagne, portail nord : double couronnement par le Christ.

(Cliché Luigi di Berardino)



Fig. 17. — Champagne, portail sud : anges portant l'Agneau.

(Cliché Luigi di Berardino)



Fig. 18. — Pavie, Saint-Michel, portail du transept nord : deux anges tenant le buste du Christ, entourés des saints patrons Nicolas et Ennodius.

(Cliché Gianluca Ginnetti)

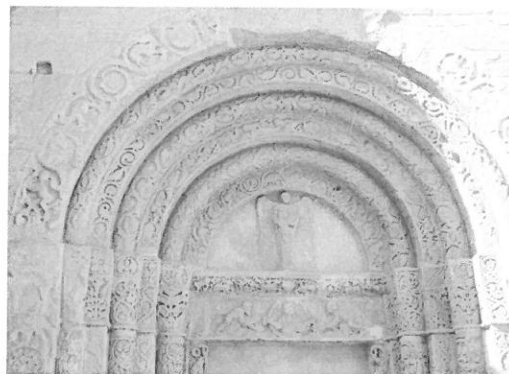


Fig. 19. — Pavie, Saint-Michel, portail du mur sud de la nef : *traditio legis*.

(Cliché Renzo Dionigi)

l'église ardéchoise. L'effet de jumelage est encore souligné par le décor de la façade principale de Pavie où les pierres sont ornées, comme à Champagne, de monstres, personnages bibliques et mythologiques se succédant en frises parallèles sur toute la largeur du mur [fig. 20].

Depuis Arthur Kingsley Porter, les historiens de l'art s'accordent pour situer vers 1132 l'achèvement de l'église Saint-Michel de Pavie et de son décor extérieur¹⁰¹. Le 17 ou 19 avril 1155 Frédéric Barberousse, renouant avec une tradition abandonnée depuis longtemps, se fait couronner roi d'Italie à Saint-Michel de Pavie, *civitas imperialis* selon les diplômes de la chancellerie impériale¹⁰². Lors du rituel de couronnement, le futur empereur (il sera couronné le 18 juin de la même année) parcourt l'église dans un axe nord-sud, entrant par le portail du transept nord pour sortir, vraisemblablement, par le portail aménagé dans le mur sud de la nef. Le décor extérieur de l'église lombarde impressionna visiblement Frédéric Barberousse puisqu'il le fait reproduire sur les façades des églises s'élevant sur les terres familiales, comme à Andlau (Bas-Rhin) dès 1160-1161¹⁰³.

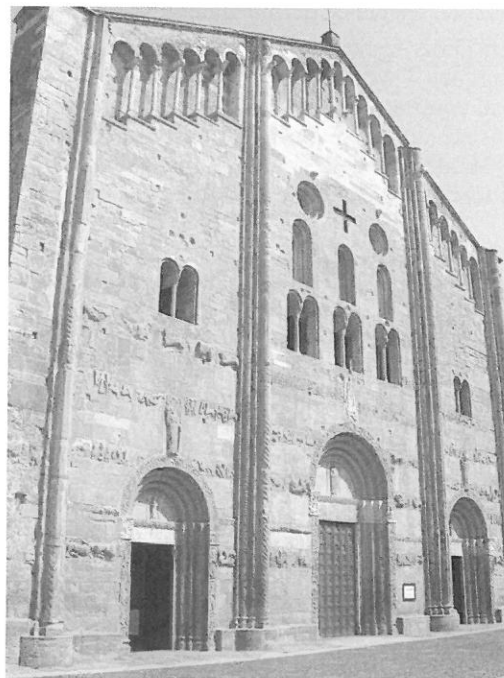


Fig. 20. — Pavie, Saint-Michel, décor de la façade ouest.

(Cliché Riccardo Osti)

101. Adriano PERONI, *San Michele di Pavia*, Milan, Cassa di risparmio delle provincie lombarde, 1967 ; Bettina SCHMIDT-ASBACH, *Die Bauplastik von S. Michele Maggiore in Pavia. Zur Skulptur und Architektur in Pavia aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zur Stellung der Bauplastik von Pavia in der oberitalienischen Romanik sowie zur Werkstattorganisation*, dissertation, Ruhr-Universität Bochum, 2001, en ligne <<http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netathtml/HSS/Diss/SchmidtAsbachBettina/diss.pdf>> (consulté le 20 juillet 2013) ; Piero MAJOCCHI, *Pavia città regia, Storia e memoria di una capitale altomedievale*, Rome, Viella, 2008.

102. *Ibid.*

103. Voir à ce propos mon article à paraître : « Iconographie et théologie politique : le motif de la *traditio legis* » dans *Art et réforme grégorienne en France et dans la Péninsule ibérique*, Actes du colloque (Lausanne, 15-16 octobre 2012), éd. B. FRANZE, Picard, Paris, à paraître.

Le comte Guigues V d'Albon, qui a certainement vu l'église lombarde, a dû ressentir le même effet. Le 13 janvier 1155, la présence du comte est attestée à la cour impériale installée à Rivoli, près de Turin. Là, il reconnaît la suzeraineté de Frédéric Barberousse qui, en échange, lui confirme la possession des terres acquises de manière litigieuse. Trois mois plus tard, il assistera peut-être au couronnement de Barberousse à Pavie. Quoiqu'il en soit il ramène de son séjour lombard le projet de décoration de son église de Champagne, projet qui ne sera achevé qu'après sa mort, survenue en 1162. Une réalisation posthume, soit lorsque la région passe dans la mouvance toulousaine, semble en effet mieux expliquer les emprunts du décor à l'abbatiale de Saint-Gilles.

C'est également au cours de cette période que sont réalisés les portails de l'église Saint-Etienne de Condrieu (Rhône), sur l'axe rhodanien, ainsi que celui de l'église Notre-Dame de Vizille (Isère). Comme à Champagne, le décor du portail de Condrieu associe la crucifixion sur le tympan à la Cène sur le linteau, dans une composition presque identique [fig. 21]. Le style des reliefs de Condrieu est apparenté à celui des chapiteaux de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne, dont Jean Vallery-Radot situe l'achèvement au plus tard en 1170¹⁰⁴. Le portail de la prieurale de Vizille associe, sur le tympan, un Christ en majesté entouré du tétramorphe à une Cène, sur le linteau [fig. 22]. Victor Lassalle note, à juste titre, des parentés stylistiques entre ce portail, « œuvre provençale en terre dauphinoise », et ceux d'Arles et Saint-Gilles, l'auteur émettant la possibilité que le sculpteur de Vizille ait pu participer à ces grands chantiers¹⁰⁵. Le prieuré est donné en 991 par Hugues, évêque de Grenoble et fils du comte d'Albon Guigues le Vieux, à l'abbaye de Cluny. C'est au château de Vizille, résidence permanente des comtes d'Albon depuis 996, que Guigues V vient mourir, en 1162.

En Diois également, le tympan de la cathédrale Notre-Dame de Die, dont la construction est datée par Jacques Thirion de la fin du XII^e siècle¹⁰⁶, est orné d'une grande scène de crucifixion [fig. 23]. La région est, comme le Valentinois, soumise dès le second quart du XII^e siècle à la domination toulousaine. En 1159, assisté de l'abbé Bertrand de Saint-Côme, Raymond V tranche en faveur de l'évêque Hugues II de Die (1142-1159) un différend l'opposant au comte Isoard du Diois¹⁰⁷. Les successeurs de Hugues, qui commandèrent le tympan de la cathédrale, comptaient parmi les fidèles de Barberousse¹⁰⁸.



Fig. 21. — Condrieu, tympan : Cène et crucifixion.
(Cliché Pilat Patrimoines)



Fig. 22. — Vizille, tympan : Cène et Christ en majesté.
(Cliché Luigi di Berardino)

104. Jean VALLÉRY-RADOT, « L'ancienne cathédrale Saint-Maurice de Vienne. Des origines à sa consécration de 1251 », *Bulletin monumental*, 110, 1952, p. 297-362.

105. Victor LASSALLE, « Le portail du prieuré Notre-Dame de Vizille », *Congrès archéologique de France*, 130, 1972, *Dauphiné*, 1974, p. 286-298, en part. p. 298 : « Le sculpteur de Vizille (...) a collaboré à leur exécution à moins qu'il ne soit lui-même l'auteur de certains d'entre eux, ce que je suis tenté de croire, en comparant les figures du linteau de Vizille à celles du chapiteau des Mages devant Hérode, au cloître d'Arles. ».

106. Jacques THIRION, « Souvenirs antiques et créations romanes : les sculptures de l'ancienne cathédrale de Die », *Gazette des Beaux-Arts*, 115, 1990, p. 141-159.

107. Sentence rendue à Pont-Saint-Esprit (Gard) par Raymond V assisté, entre autres, par l'abbé Bertrand de Saint-Gilles. *Catalogue des actes des comtes de Toulouse...* (*op. cit.* n. 27), n° 14, p. 12.

108. L'évêque de Die Pierre III se rend en 1162 à la cour de Frédéric Barberousse qui séjournait alors à Turin, afin d'investir Raymond Bérenger du comté de Provence. P. FOURNIER (*op. cit.* n. 18).



Fig. 23. — Die, tympan : crucifixion.

(Cliché Luigi di Bernardino)

Ainsi, en empruntant à la façade de Saint-Gilles des éléments saillants du programme iconographique, les églises situées au nord de la région rhodanienne signalent les relations de dépendances qui les lient à leurs commanditaires, les comtes d'Albon issus de la dynastie toulousaine ou leurs alliés.

Plus au sud, le Languedoc est également terre d'accueil de l'iconographie saint-gilloise. C'est le cas, déjà mentionné, de l'église de Thines (Ardèche), ainsi que celui de Saint-Pons-de-Thomières (Hérault). L'église de Thines, où intervient un imitateur du style et de l'iconographie mis en œuvre à Saint-Gilles, se situe dans le domaine des seigneurs de Châteauneuf de Randon, apparentés aux comtes de Toulouse. À Saint-Pons de Thomières la porte ouest, actuellement murée, est ornée de deux tympan portant à gauche une Cène et à droite une crucifixion, dans un style grossier qui tranche avec la qualité des sculptures de Saint-Gilles [fig. 24 a et b]¹⁰⁹. Fondé en 936 par Raymond Pons, comte de Toulouse, le monastère est détruit en 1170 par les troupes de Roger II Trencavel, vicomte d'Albi, Béziers et Carcassonne¹¹⁰.

Bien que figurant dans le *corpus* d'églises affiliées, par le choix de leur décor sculpté, à l'abbatiale saint-gilloise, Saint-Pons-de-Thomières n'est donc pas attachée à la dynastie toulousaine, mais s'inscrit dans l'histoire des Trencavel, leurs ennemis jurés¹¹¹. Dans les années 1163-1177, ceux-ci sont toutefois contraints de s'allier afin de parer à une menace commune.

En mai 1163 le pape Alexandre III réunit à Tours, en terre anglaise, un concile condamnant, en présence d'Henri II et avec l'assentiment de dix-sept cardinaux, vingt-quatre évêques et quatre-cent-quatorze abbés, les hérétiques « albigeois » et leurs protecteurs¹¹². Dans cette condamnation, Alexandre III vise tout particulièrement les terres de Gascogne et du Toulousain, souscrivant en cela aux ambitions politiques du roi d'Angleterre, alors son proche allié qui n'avait pas abandonné ses vues sur le Toulousain¹¹³.

109. Marcel DURLIAT, « Saint-Pons-de-Thomières », *Congrès archéologique de France*, 108, 1950, Montpellier, 1951, p. 271-289 ; Mathias DELCOR, « La sculpture romane à Saint-Pons de Thomières et ses liens avec l'art du Roussillon », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 4, 1973, p. 77-95 ; Jacques BOUSQUET, « À propos d'un des tympan de Saint-Pons : la place des larrons dans la crucifixion », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 8, 1977, p. 25-54.

110. R. SAINT-JEAN, « Saint-Pierre de Champagne » (*op. cit.* n. 98).

111. Par exemple L. MACE (*op. cit.* n. 38) ; Pilar JIMENEZ-SANCHEZ, *Les catharismes, modèles dissidents du christianisme médiéval (XI^e-XIII^e siècles)*, Rennes, Presses univ. de Rennes, 2008.

112. Charles-Joseph HEFELE, *Histoire des conciles d'après les documents originaux*, trad. en français avec des notes critiques et bibliographiques par H. LECLERCQ, vol. 5, 2, Paris, Letouzey et Ané, 1913, p. 963 et 969. Le concile ouvre le 19 mai 1163 dans l'église Saint-Maurice. En ligne <http://catholicapedia.net/Documents/Hefeled_Ch Charles-Joseph/Mgr-Charles-Joseph-Hefeled_Histoire-des-Conciles_Tome-5-2.pdf> (consulté le 5 juin 2013).

113. Robert MOORE, « À la naissance d'une société persécutrice : les clercs, les cathares et la formation de l'Europe », dans *La persécution du catharisme XI^e-XIV^e siècle*, 6^e session d'histoire médiévale (1^{er}-4 septembre 1993), p. 1-37, en ligne <<http://www.catharisme.eu/publications/heresis-sessions-histoire-medievale/>> (consulté le 9 juillet 2013) ; P. JIMENEZ-SANCHEZ (*op. cit.* n. 111) ; Jean-Louis BIGET, *Hérésie et inquisition dans le midi de la France*, Paris, Picard, 2007, en part. p. 152-154.

Conscients de la menace, Raymond V et Raymond Trencavel signent la paix, le 8 juin 1163. Puis « ils cherchent à montrer de manière éclatante qu'ils agissent contre l'hérésie » en organisant, dans le *castrum* de Lombers, au sud d'Albi, en mai ou juin 1165, une « réunion prétendument contradictoire, dans le but de faire prononcer, sous leur patronage, une condamnation exemplaire de la dissidence par tout un aréopage ecclésiastique. »¹¹⁴. Parmi les personnalités présentes qui approuvèrent et signèrent la sentence de condamnation figurent Raymond Trencavel et Constance, l'épouse du comte de Toulouse, ainsi que Raymond, abbé de Saint-Pons-de-Thomières et son frère, Isarn de Dourgne¹¹⁵.

Conclusion

C'est alors que le comte de Toulouse et de Saint-Gilles doit faire face à une situation extrêmement périlleuse pour la survie de sa dynastie que le programme iconographique de la façade de Saint-Gilles a vraisemblablement été élaboré. En faisant apparaître les représentants du pouvoir local sur la façade de l'église, les concepteurs du programme situent ces derniers du côté des chrétiens qui ont reconnu la divinité du Christ, soit du côté de l'Église et de ceux qui luttent contre les hérésies. C'est certainement la même intention qui anime l'abbé Raymond de Dourgne et Roger Trencavel, successeur de Raymond, lorsqu'ils choisissent, en 1171, d'orner d'une Cène et d'une crucifixion la façade de Saint-Pons-de-Thomières. Le programme iconographique extrêmement complexe de Saint-Gilles, faisant constamment appel aux ressources exégétiques dont certaines pouvaient avoir été mises à la disposition de l'abbaye, a certainement été élaborée par de fins théologiens, peut-être ces cisterciens dont Raymond V avait eu soin de s'entourer¹¹⁶.

Une relecture et une remise en contexte historique de la façade de Saint-Gilles suggèrent une datation corrigée de cette œuvre et des portails apparentés : en grande partie édifiée sous l'abbatiat de Bertrand de Saint-Côme (1150-1169) à qui l'on doit également le second recueil des Miracles de l'abbaye, l'église de Saint-Gilles est dotée, dans les années 1160-1170, de son imposante façade sculptée. Suivent alors, dans la région, Thines et Saint-Pons de Thomières au début des années 1170 et, en Dauphinois et en Diois, Champagne-sur-Rhône, Condrieu, Die, ainsi que Vizille et Saint-Barnard de Romans, où interviennent des sculpteurs ayant participé aux chantiers de Saint-Gilles et d'Arles. Si, dans ces deux derniers cas, les parentés stylistiques avec Saint-Gilles indiquent une datation immédiatement successive à l'œuvre saint-gilloise, l'ensemble des portails a vraisemblablement été réalisé avant 1183, soit lorsque la présence toulousaine était la plus prégnante dans la région.

Cette étude confirme l'apport majeur de l'analyse iconographique pour une meilleure compréhension de l'œuvre romane, une telle approche complétant et soutenant idéalement la pure recherche archéologique basée sur des techniques scientifiques et objectivement valides.

Barbara FRANZÉ
 Université de Lausanne
 Section d'histoire de l'art
 CH - 1015 Lausanne
 Suisse

114. *Ibid.*, p. 153.

115. P. JIMENEZ-SANCHEZ, « Sources juridiques pour l'étude du catharisme : les actes du "concile" de Lombers (1165) », *Clio et crimen*, 1, 2004, p. 365-379, en ligne <http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_430_1.pdf> (consulté le 9 juillet 2013).

116. J.-L. BIGET (*op. cit.* n. 114), p. 154 et ss. Pour l'auteur, il est possible que des cisterciens aient rédigé la lettre adressée au chapitre général de Cîteaux en 1177, et qui visait à faire condamner Roger Trencavel pour hérésie. *Ibid.*, p. 157-158.

Jacques E. MERCERON

Féerie et paradis dans *La Naissance du Chevalier au Cygne* (version *Elioxe*)

RESUME

Diabolique miroir aux alouettes pour les uns, source inépuisable d'anecdotes curieuses et divertissantes et plus encore d'aventures merveilleuses et séduisantes pour d'autres, la féerie ne laisse aucun clerc indifférent à la charnière des XII^e et XIII^e siècles. Entre ces extrêmes, les auteurs de récits en langue vernaculaire offrent pour leur part des solutions diverses à l'articulation de la féerie et du christianisme (récupération, mise sous tutelle, « coexistence pacifique », quasi-féerie comme quasi-paradis, etc.). L'auteur d'*Elioxe*, une version de *La Naissance du Chevalier au Cygne*, offre quant à lui une solution particulièrement originale en rattachant très concrètement son héroïne féerique à Adam à travers la possession de pierres paradisiaques rapportées sur terre et à travers des songes mettant en jeu des pommes de l'arbre du paradis. L'objet de cette étude est de montrer que cette insolite stratégie narrative est en fait mise au service du prestigieux lignage de Godefroy de Bouillon et des ducs de Basse-Lotharingie, tout en réglant son compte à la féerie.

ABSTRACT

Diabolical decoy and trap for some, an endless source of bizarre and entertaining anecdotes, as well as marvelous and seductive adventures for others, the world of fairies did not leave any clerical writer indifferent at the junction of XIIth and XIIIth centuries. Between these extreme positions, authors who wrote in vernacular language proposed various solutions to the relationship between the world of fairies and Christianity (subversion, tutelage, « peaceful coexistence », quasi fairy world as quasi paradise, etc.). The author of *Elioxe*, a version of *La Naissance du Chevalier au Cygne*, offered a particularly original solution by concretely linking his fairy mistress to Adam via the possession of precious stones, which had been collected from Paradise, and via dreams of apples from the tree of Paradise. The object of this study is to show that this unusual narrative strategy is part and parcel of a project that aimed to serve the prestigious lineage of Godefroy of Bouillon and the dukes of Lower-Lotharingia. In so doing, it also managed to settle the fairy question.

Introduction

Que faire des fées et de la féerie ? Telle semble avoir été l'une des préoccupations récurrentes des clercs, en particulier des théologiens, des compilateurs de *mirabilia* et plus encore des auteurs de fiction au Moyen Âge, particulièrement aux XII^e et XIII^e siècles, en cette période de résurgence du folklore et de la matière de Bretagne. Avant d'examiner le cas d'*Elioxe*, l'une des deux versions de *La Naissance du Chevalier au Cygne*¹,

1. Éd. Emanuel J. MICKEL Jr., *The Old French Crusade Cycle*, vol. I, *La Naissance du Chevalier au Cygne. Elioxe*, s. l., The University of Alabama Press, 1977. Cette chanson date de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle. Une première version de cette étude a été présentée en mai 2013 lors du 48^e International Congress on Medieval Studies, à Kalamazoo (MI), dans une session spéciale honorant mon collègue Emanuel J. Mickel, Jr. à qui je dédie cette étude plus complète.

un tour d'horizon des réponses et des solutions apportées par divers auteurs cléricaux et laïcs à cette question permettra de mieux cerner l'originalité de l'auteur anonyme d'une œuvre qui, par sa thématique et ses motifs, tient à la fois de la chanson de geste, du roman et du conte folklorique.

I. Solutions latines et vernaculaires

Pour l'Église, la cause est généralement entendue : ces êtres surnaturels appartiennent au monde des démons ou bien ils en sont les créatures illusoires². Par suite, les croyances et les rituels qui peuvent s'y rattacher doivent être dénoncés et éradiqués avec la plus extrême fermeté. Le cistercien Geoffroi d'Auxerre, abbé de Clairvaux, est certainement le représentant le plus emblématique de cette position. Dans son commentaire *Super Apocalypsim* (XV, p. 187) (ca 1190) qui inclut trois *exempla* sur l'union d'un mortel et d'un être fée dans un chapitre sur le double péché de fornication et d'idolâtrie, il se veut sans ambiguïté sur la nature des fées et plus encore sur ses propres intentions en traitant de ce sujet :

Que personne n'aille m'accuser de paraître, par de tels récits, rechercher des anecdotes curieuses et présenter des aventures merveilleuses. Que chaque auditeur examine soigneusement et étudie fidèlement où tendent notre propos et notre intention pour qui les recherche. Je souhaiterais, je le déclare, rendre haïssable la volupté où les anges de Satan prennent plaisir à se vautrer, afin que le chrétien fuie, selon la raison, la luxure comme amie des démons et l'exècre comme alliée de l'idolâtrie³.

Pourtant, comme l'observe justement Laurence Harf-Lancner, « le vocabulaire de la démonologie, constant dans le commentaire qui précède et suit les trois légendes, disparaît dans la narration⁴. » C'est pour illustrer son propos moralisateur sur la fornication que Geoffroi raconte notamment l'histoire d'une ondine sicilienne, sorte de Mélusine avant la lettre. Or, d'après le récit qu'il dit tenir d'un prêtre de sa connaissance et dont il ne saurait mettre en cause la bonne foi, la fée s'y présente elle-même comme une bonne chrétienne. Capturée, elle ne répond que par signes de tête : « Quand on lui demanda si elle croyait en Dieu et si elle était chrétienne, elle inclina énergiquement la tête en guise d'affirmation⁵. » Mais pour Geoffroi, il ne fait aucun doute que cette fée n'est en fait qu'un avatar du démon créé pour inciter les hommes à la débauche et les damner, avatar d'autant plus redoutable qu'il se prétend chrétien. Les fées issues d'un substrat pagano-folklorique sont donc, pour les clercs comme Geoffroi d'Auxerre, systématiquement marquée du sceau de la « démonisation ».

Il serait pourtant erroné de croire que la clergie soit toujours aussi péremptoire en la matière. Chez d'autres clercs, tels Gautier Map et Gervais de Tilbury, la relation d'un épisode de rencontre entre un mortel et une fée et les commentaires qu'elle suscite peuvent se faire plus nuancés, plus ambigus surtout, quant aux motivations narratives. À ce sujet, on peut à bon droit se demander si, ce que Geoffroi appelle la recherche des « anecdotes curieuses » et la présentation d'« aventures merveilleuses », projets dont il tient vigoureusement à se démarquer, ne viserait pas en particulier le *De Nugis Curialium* (entre 1181 et 1193) de Gautier Map qui comporte en son sein un certain nombre de *mirabilia*, récits d'aventures merveilleuses et d'apparitions fantastiques d'origine non chrétienne. Et ce d'autant plus que Gautier ne

2. Dans son *Decretum* (19, 5.152) écrit entre 1008 et 1012, Burchard de Worms refuse de prêter foi à la croyance populaire aux *silvaticae*, femmes des bois qui se montrent à leurs amants, puis disparaissent. Il n'impose que dix jours de pénitence à ceux qui la propagent (Bernadette FILOTAS, *Pagan Survivals. Superstitions and Popular Cultures*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2005, p. 81). Pour la démonisation et satanisation des fées, notamment Morgue, v. Laurence HARF-LANCNER, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La Naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 390-409. De nos jours encore, David CHAMBERLAIN interprète le personnage de la fée de Lanval comme étant une démonsse (succube) qui rend Lanval fou d'amour (« Marie de France's Arthurian lai : Subtil and Political », dans Martin B. SHICHTMAN and James P. CARLEY, dir., *Culture and the King. The Social Implications of the Arthurian Legend*, Albany, State University of New York Press, 1994, p. 15-34, ici p. 22-24).

3. Trad. L. HARF-LANCNER (*op. cit.* n. 2), p. 390. Voici le texte latin : « *Nemo tamen causetur vel arguat, quod in verbis eius-modi velle videar curiosa sectari et admiratione digna proponere. Studiosus quisque consideret et fidelis animadvertat auditor, quorsum nostra vergat oratio, et intentio quid requirat. Odibilem, fateor, reddere velim libidinem, cuius angeli Satanae sordibus delectantur involve, ut luxuriam velut amicam daemonum merito fugiat christianus, et idolatriae sociam detestetur.* » (éd. Ferruccio GASTALDELLI, *Goffredo di Auxerre. Super Apocalypsim*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970, p. 187).

4. L. HARF-LANCNER (*op. cit.* n. 2), p. 50.

5. L. HARF-LANCNER (*op. cit.* n. 2), p. 144-145.

s'était pas privé d'y éreinter les cisterciens anglais ni de brocarder ouvertement Bernard de Clairvaux dont Geoffroi fut un temps le secrétaire⁶. Mais au-delà d'une plausible polémique de nature personnelle dirigée contre Gautier Map, on comprend aisément ce qu'une accumulation de « merveilles », accumulation complaisante à ses yeux, pouvait avoir d'inquiétant pour ce zélé disciple du fondateur de Clairvaux.

En effet, pour les compilateurs d'anecdotes et de *mirabilia* que sont Gautier Map et Gervais de Tilbury, ces récits ont moins le statut de mises en garde exemplaires (*exempla*) enchâssées dans le cadre d'une pré-dication rigoriste que celui de contes « prodigieux » destinés à plaire et à frapper l'imagination de leurs lecteurs. Cette orientation narrative ressort directement des titres de leurs ouvrages. Gautier Map définit lui-même sa compilation de récits comme des *mugae*, des « bagatelles », à l'usage des gens de cour (*De Nugis Curialium*), tandis que les récits de « merveilles » de Gervais de Tilbury se présentent comme un divertissement, une distraction aux graves préoccupations d'un empereur en exercice (*Otia Imperialia*, ca 1210). Autre indice de ses goûts en matière de narration, Gervais est l'auteur d'un *Liber facetiarum* (ouvrage malheureusement perdu). Dans tous les cas, ce sont les qualités de conteur qui priment, même si le moraliste ne s'efface jamais complètement. Pour ce qui concerne Gautier Map, Alan Keith Bate note justement : « [Il] était un conteur, pas ethnologue, et il ne put s'empêcher de raconter des histoires intéressantes » ; et plus loin : « [...] malgré ses efforts pour rendre ces histoires traditionnelles un peu plus acceptables à une cour de chrétiens éduqués, Map était fasciné par le merveilleux [...] »⁷. Certes, aussi bien Gervais que Gautier saupoudrent çà et là leurs récits de quelques avertissements exigés par leur statut clérical, mais on pressent que ce qui compte avant tout pour eux, c'est de ne pas laisser passer une « bonne histoire », y compris dans le registre merveilleux et prodigieux au sein duquel les fées et la féerie constituent un matériau de choix. Ainsi, ce n'est qu'après avoir rapporté avec un grand luxe de détails le récit de la rencontre et du mariage d'Eadric Wild et d'une fée à la beauté sans pareille que Gautier rapproche – en quelques lignes – cette splendide créature des démons succubes (*succubi*) et évoque les dangers auxquels s'exposent ceux qui ont des rapports sexuels avec eux⁸. De façon plus frappante encore, Gervais de Tilbury qui rapporte longuement dans la Première partie de ses *Otia Imperialia* (chap. 15) une légende d'allure proto-mélusinienne avec le récit de la dame du château de Rousset, non loin d'Aix-en-Provence⁹, repousse jusqu'à la Troisième partie de son ouvrage¹⁰ l'explication de la nature véritable de ces créatures. Contrairement à Geoffroi d'Auxerre, il y a donc dans ce cas littéralement bien loin du charme féérique à la mise en garde à portée didactique¹¹... Le lecteur doit attendre bien longtemps avant de savoir que ces fées-amantes qu'il désigne en son latin du nom provençal de *fadas* sont en fait des larves créées par les démons¹².

6. Map se réfère d'ailleurs lui-même explicitement à Geoffroi d'Auxerre : « Il [Bernard] voyageait par l'esprit partout en France, et les miracles faits en son nom ont été racontés par Geoffroy d'Auxerre ; croyez-le. » (« *Per universos Gallie fines hic spiritu ferebatur, et que per eum fiebant miracula, Gaufridus Altisiodoro scribebat ; ipsi credite.* », éd.-trad. Montague Rhodes JAMES, *Walter Map. De Nugis Curialium. Courtiers' Trifles*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 78). Puis Gautier rapporte deux « miracles » de Bernard. En conclusion du premier, Bernard se voit traité de présomptueux et d'hypocrite et à la fin du second décrivant l'échec de sa tentative de ressuscitation d'un jeune garçon en se couchant sur lui, Gautier conclut sur le ton du persiflage : « Voilà le seul moine à avoir une telle malchance, car je n'ai jamais entendu parler d'un moine qui se couchait sur un garçon sans que le garçon se lève tout de suite après lui. L'abbé a rougi et plusieurs sont sortis pour rire. » (« *"Monachorum infelissimus hic fuit. Nunquam enim audivi quod aliquis monachus super puerum incubisset, quin statim post ipsum surrexisset puer."* » *Erubuit abbas, et egressi sunt ut riderent plurimi.* ») (M. R. JAMES, *ibid.*, p. 80 ; trad. Alan Keith BATE, *Contes pour les gens de cour*, Turnhout, Brepols, 1993, p. 106-107).

7. A. K. BATE (*op. cit.* n. 6), p. 28 et p. 30.

8. A. K. BATE (*op. cit.* n. 6), p. 148-150 ; M. R. JAMES (*op. cit.* n. 6), p. 154-158. La fée d'Eadric est rangée dans la rubrique *Item de eisdem aparicionibus*, apparitions qualifiées un peu plus loin de fugaces « *A fantasia, quod est aparicio transiens, dicitur fantasma* » (« Du terme d'illusion fantastique on a tiré celui de fantôme pour désigner une apparition passagère. ») (*ibid.*, p. 160).

9. Texte latin dans l'éd. et trad. de Shelagh E. BANKS and J. Wilhelm BINNS, *Gervase of Tilbury. Otia Imperialia. Recreation for an Emperor*, Oxford, Clarendon Press, 2002, p. 88 et p. 90. Traduction en français dans Annie DUCHESNE, *Gervais de Tilbury. Le Livre des Merveilles*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 148-150.

10. Partie qui constitue ce qu'on appelle communément en français *Le Livre des Merveilles*.

11. Il est vrai que pour le récit de la Dame du château d'Espervier (cf. *infra*), Gervais encadre sa narration de mises en garde, mais sa justification est nettement moins tranchante que celle de Geoffroi d'Auxerre : « Pour les [anges de Satan] faire connaître, j'ai inséré un fait tout à fait digne d'admiration », voir A. DUCHESNE (*op. cit.* n. 9), p. 68. *L'admiratio* que doit ressentir le lecteur est bien plus ambiguë que la haine et que l'exécration que Geoffroi veut susciter.

12. A. DUCHESNE (*op. cit.* n. 9), p. 98.

Plus précisément, et à l'instar des *lamiae* (lamies)¹³, elles sont soit selon la tradition augustinienne des larves nocturnes engendrées, *Deo permittente*, par des démons entrant dans des corps aériens, soit selon la tradition médicale de pures visions nocturnes.

Après avoir observé les réponses de clercs s'exprimant en latin, tournons-nous à présent vers les auteurs d'ouvrages de fiction en langue vernaculaire. Ces derniers optent généralement pour d'autres solutions quand ils veulent « situer » la féerie par rapport à la société chrétienne. Certains, à l'opposé des théologiens ou des moralistes, prennent le parti de christianiser sans arrière-pensée les êtres féeriques. Ainsi, dans son lai de *Yonec* (ca 1170), Marie de France fait, avec Muldumarec, le chevalier-oiseau, le choix d'un être surnaturel dont le credo se révèle d'une parfaite orthodoxie chrétienne : « *Jeo crei mult bien al creatur, / ki nus geta de la tristur / u Adam nus mist, nostre pere, / par le mors de la pume amere* » (v. 153-156)¹⁴. De façon plus décisive encore, il joint le geste à la parole, quand, amené à prouver sa foi chrétienne à la Malmariée et ayant pris les traits de cette dernière, il se porte volontaire pour recevoir la communion sous les deux espèces et récite son credo (v. 165-167)¹⁵. En cela, il se distingue radicalement de la Dame du château d'Esperver chez Gervais de Tilbury, femme réelle, mais tombée sous la coupe du diable et qui, mise en présence du *Corpus Christi*, se voit soulevée dans les airs par un esprit diabolique¹⁶. En outre, et contrairement à Geoffroi d'Auxerre, Marie de France ne fait suivre son récit d'aucune sorte de mise en garde à l'adresse de son public quant au chevalier-oiseau. De même, la fée Mélior (qui est aussi impératrice-héritière de Constantinople) du roman de *Partoneupeu de Blois* (dernier quart du XII^e siècle) se défend âprement d'être *aucuns maufés* (v. 1530) et proclame sa foi en « *Deu, le fil Marie, / Qui nos raienst de mort a vie* » (v. 1535-1536)¹⁷. Cette profession de foi n'est démentie par aucun indice ou commentaire de l'auteur. De façon plus affirmée et généralisante encore, dans *Le Voyage de saint Brendan* (ca 1120-1125), Benedeit par le truchement de son saint Brandan avait déclaré que les « prodiges » de la nature sont des « leçons » que Dieu présente aux hommes afin d'affermir leur foi en Lui : « *Ses merveilles cum plus verrez, / En lui puis mult mielz crerrez*¹⁸. »

Mais plus souvent encore, ce sont des solutions intermédiaires qui sont adoptées par les auteurs de romans ou de chansons de gestes influencées par le roman : ni démoniaques ni chrétiennes, les fées se retrouvent sans état d'âme au service du christianisme. Curieuse *a priori*, cette solution de compromis est moins surprenante si l'on songe que, sur le plan narratif, le monde de la féerie présente des ressources prodigieusement séduisantes d'aventures et de merveilles dont ces conteurs ne sauraient se priver sans anémier sérieusement leur art. Par suite, dans bon nombre d'œuvres de fiction, le monde chrétien et l'Autre Monde (le monde de la féerie) semblent vivre côte-à-côte, en assez bonne intelligence et dans une certaine porosité spatiale. Ainsi, comme le note L. Harf-Lancner, dans le roman d'*Amadas et Ydoine* (ca 1190-1220), si les fées ne sont pas christianisées, il s'établit néanmoins une sorte de « coexistence pacifique de deux

13. Gervais précise qu'elles sont appelées *mascas* (« masques », i.e. esprits nocturnes) par le peuple (en Provence) ou, en français *strias* (« estries ») en langue vulgaire : « *Lamias, quas vulgo mascas aut, in Gallica lingua, strias nominant, fisici dicunt nocturnas esse imaginations [...]* », voir S. E. BANKS and J. W. BINNS (*op. cit.* n. 9), p. 722 ; A. DUCHESNE (*op. cit.* n. 9), p. 94.

14. Éd. Karl WARNKE (3^e version), trad. Laurence HARF-LANCNER, *Lais de Marie de France*, Paris, Librairie Générale Française (Lettres gothiques, 4523), 1990, p. 190.

15. Dans *Lanval*, les servantes de la fée d'Avalon invoquent Dieu pour saluer Arthur (v. 490). Chez Jean d'Arras, Mélusine récite le Credo à Raymondin.

16. A. DUCHESNE (*op. cit.* n. 9), p. 68-70.

17. Éd. et trad. Olivier COLLET et Pierre-Marie JORIS, *Le Roman de Partoneupeu de Blois*, Paris, Librairie Générale Française (Lettres gothiques, 4569), 2005, p. 148. L'auteur de ce roman recourt aussi au concept de la « quasi-féerie » qui devient un « quasi-paradis ». La nef magique qui emporte Partoneupeu est « *Tant bele con se fust faee* » (v. 702). Apercevant ensuite une cité merveilleuse d'une splendeur inégalée, « *cuide que soit faerie* » (v. 809), puis « *En paradis cuide estre entré* » (v. 874). Le héros est partagé entre ravissement et sourde angoisse.

18. Éd. Ian SHORT and Brian MERRILEES, *Benedeit, The Anglo-Norman Voyage of St Brendan*, Manchester, Manchester University Press, 1979, p. 42, v. 475-476. Il est vrai que, dans ce passage, ce ne sont pas les êtres fées qui déclenchent cette réflexion de Benedeit, mais un « monstre » marin (*beste, pessuns de mer, jacoines*) décrypté en « baleine » par la critique moderne. En revanche, les « merveilles » révélatrices de Dieu sont bien de nature féerique dans le prologue du roman de *Mélusine* (1393) de Jean d'Arras : « *Et croy que les merveilles qui sont par univers terre et monde sont les plus vrayes, comme les choses dictes faees comme de plusieurs autres.* » Ces merveilles véridiques, y compris les *faes*, doivent être appréhendées non par l'intellect, mais par la capacité d'émerveillement qui conduira l'homme à glorifier le Créateur dans la mesure où ces merveilles créées par Lui témoignent de Lui (*Jean d'Arras. Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*, éd. J.-J. VINCENSINI, Paris, Librairie Générale Française (Lettres gothiques, 4566), 2003, p. 112 et 114).

puissances : déesses païennes, les fées s'inclinent devant la supériorité de Dieu mais conservent intactes toutes leurs prérogatives¹⁹. » Dans la *Continuation du Graal* de Gerbert de Montreuil, c'est une fée qui participe à l'élection de Perceval comme héros de la quête du Graal, tandis que dans *Huon de Bordeaux*, Aubéron, roi de féerie, s'associe pleinement aux desseins de Dieu. Les fées dont il est le prince sont, elles aussi, des auxiliaires du divin. Dans la chanson d'aventures de *Galien le restauré*, Jacqueline chassée par son père, l'empereur Hugon de Constantinople, alors qu'elle est sur le point d'accoucher du héros²⁰, reçoit l'assistance de Galiene et Églantine, deux fées marraines qui lui sont envoyées « ainsi que Deus voloit et la vierge Marie²¹. » Dans quelques œuvres enfin, telles que *Les Merveilles de Rigomer* et le roman d'*Ogier le Danois* en prose²², l'apparition mystérieuse d'une « dame blanche » peut tour à tour évoquer aux yeux d'un héros la figure de la fée ou de la Vierge Marie. Mais, en définitive, comme le note en conclusion L. Harf-Lancner, la confusion n'est jamais longtemps entretenue et, même christianisées, les fées restent par leurs origines des figures ambivalentes.

II. Elixo ou quand un roi chrétien s'égare en féerie...

Que faire donc des fées et de la féerie ? Cette question posée en ouverture à cette étude, l'auteur de la version *Elixo* de *La Naissance du Chevalier au Cygne* se l'est aussi manifestement posée, mais à y regarder de plus près, il y apporte une solution originale en nouant des rapports plus complexes et surtout moins facilement interprétables en première instance entre féerie et monothéisme judéo-chrétien. C'est sur deux motifs mettant en jeu ces rapports subtils que je voudrais aujourd'hui me pencher. À deux reprises, l'auteur de cette version composée en Lotharingie insiste, contrairement à celui de la version *Beatrix*, pour rattacher, par l'intermédiaire d'objets, la féerie au paradis et plus particulièrement à Adam. Avant de procéder à l'examen de la première occurrence, il convient de rappeler brièvement le contexte de son apparition.

Lothaire, souverain d'un royaume situé à proximité de la Hongrie (« par defors Hungerie », v. 15), décide un jour d'aller chasser en forêt en compagnie de ses veneurs. Il ne tarde guère à lever un cerf d'une taille et d'une apparence extraordinaires. Connaissant les lais bretons et la matière arthurienne, on pressent aisément la suite²³ : Lothaire se retrouve bientôt séparé de ses compagnons, puis s'égare en forêt à la tombée de la nuit. Le lendemain, il se remet en route : « Adont ne li caut plus en quel país il soit. » (v. 111). Il se dirige vers une éminence, espérant pouvoir mieux scruter la région, mais à l'heure de midi, la chaleur étouffante l'oblige à s'arrêter au pied de la montagne. Il découvre alors, dans une prairie verdoyante, une fontaine et un large chêne ombrageux sous lequel il finit par s'endormir²⁴. Le jour suivant, du haut de la montagne

19. L. HARF-LANCNER, (*op. cit.* n. 2), p. 382.

20. Enfant illégitime de Jacqueline et d'Olivier, Galien est véritablement un héros *faé* (lat. *fatatus*) « au destin fixé par les fées ». Il en reçoit des pouvoirs et des protections surnaturelles. C'est aussi de Galiene qu'il tire son nom.

21. Signalé en italiques et marqué *b*, ce vers est en fait une insertion entre les v. 8 et 9 dans l'édition d'Edmund STENGEL, *Galiens li restaurés. Schlussstheil des Cheltenhamer "Guerin de Monglane" unter Beifügung sämtlicher Prosabarbeitungen zum ersten mal Veröffentlicht*, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, 84), 1890, p. 12, laisse XVI. Il est absent de la nouvelle édition de David M. DOUGHERTY et Eugène B. BARNES, *Le Galien de Cheltenham*, Amsterdam, John Benjamins B. V. (Purdue University Monographs in Romance Languages, 7), 1981, p. 10, laisse XIV, v. 304-305. Dans cette édition, la fée Galiene invoque cependant bien la Vierge (« "Mere Dieu", dist la dame [...] », *ibid.*, v. 320).

22. Éd. Wendelin FOERSTER, *Les Merveilles de Rigomer*, Dresden-Halle, Gesellschaft für romanische Literatur-Niemeyer (Gesellschaft für romanische Literatur, 19), 1908, v. 17000-17018 ; *Ogier le Danois*, Paris, Antoine Vêrard, 1498, reproduit en facsimilé par Knud Togeby, *Ogier le Dannoys. Roman en prose du XV^e siècle*, Munksgaard, Det danske Sprog-og Litteraturselskab København, 1967, p. 270-271, cités d'après L. HARF-LANCNER, (*op. cit.* n. 2), p. 385-386.

23. On retrouve des épisodes de chasse sinon identiques, du moins similaires dans les lais de *Guigemar* (v. 76-144), *Melion* (éd. et trad. Prudence Mary O'HARA et Alexandre MICHA, *Lais féeriques des XI^e et XIII^e siècles*, Paris, GF-Flammarion, 1992 [GF 672], v. 71-132), *Graelent* (*ibid.*, v. 194-328) et *Tyolet* (*ibid.*, v. 80-105 ; v. 434-461).

24. Ce double motif du sommeil au pied d'un arbre préluant à l'apparition d'une magnifique femme de l'Autre Monde est déjà présent dans la mythologie irlandaise. C'est le cas avec Oisín qui s'endort sous un arbre, puis se réveille avec la vision de la reine de *Tír na nÓg*, reine du pays de l'éternelle jeunesse, qui lui offre de partager son trône. Une forme atténuée du motif se rencontre dans *Le Voyage de Bran*. Une musique mystérieuse endort le héros près de son château. À son réveil, il trouve près de lui une branche d'argent couverte de fleurs blanches. Il la rapporte à son palais et voit apparaître une femme étrangère qui l'invite à la suivre dans l'Île des Femmes (L. HARF-LANCNER (*op. cit.* n. 2), p. 216). Ce motif figure dans les répertoires de motifs folkloriques sous la cote D1960 « Magic sleep » (cf. Tom Peete CROSS, *Motif-Index of Early Irish Literature*, Bloomington, Indiana, Indiana University, 1952, p. 192).

descend vers lui une « *pucele cortoise et avenant* » (v. 160), d'une beauté extraordinaire. Or, on apprend que le manoir de cette demoiselle de noble lignage est curieusement situé dans les cavernes de la montagne (v. 166) et que la pucelle ne semble avoir que des demoiselles pour seule compagnie²⁵. Lothaire s'éveille²⁶ et, immédiatement subjugué par la beauté de l'inconnue, en tombe follement amoureux, avant de lui proposer un mariage qu'elle s'empresse d'accepter après s'être assurée de son haut lignage.

Comme on l'aura sans doute deviné depuis un certain temps, Lothaire, à la poursuite du grand cerf, est en fait entré en féerie, c'est-à-dire dans l'Autre Monde²⁷, et la demoiselle à la fontaine qui s'appelle Elixie est une fée. Jamais toutefois le texte ne désigne explicitement l'Autre Monde féérique, tout en le suggérant par toutes sortes de motifs merveilleux de caractère indiciels selon la terminologie de Francis Dubost²⁸. C'est ainsi que l'on a depuis longtemps reconnu dans bien des éminences et des cavernes de la matière de Bretagne l'équivalent des tertres et des *hoges* celtiques à ouvertures par lesquelles on accède à l'Autre Monde souterrain²⁹. Néanmoins, à une exception près, Elixie n'est jamais qualifiée de fée. À ce propos, certains critiques, tels que l'éditeur Alfred Todd³⁰ et Jeanne Lods à sa suite³¹, avancent la thèse de « l'inadvertance de l'auteur », thèse à vrai dire bien peu crédible dans la mesure où le mot apparaît, bien en évidence, à la rime (*menee / fee* aux v. 1634-1635). Mais surtout qui pouvait croire une seconde, même au Moyen Âge, qu'une femme pût, d'un coup, mettre au monde sept enfants, qui plus est nés avec une chaîne d'or au cou et susceptibles de se métamorphoser en cygnes, si elle n'eût elle-même été fée ? Elixie est bien une « fée amante », une *fairymistress*, équivalent de la *banshee* celtique³², tout comme de la *nympha* du *Dolopathos* latin (entre 1184 et 1212) de Jean de Haute-Seille et de la *fée* de la traduction de cette œuvre en ancien français par Herbert (ca 1222-1225)³³. Elle répond aussi à la définition des *fadas*, fées ayant eu des amants terrestres selon Gervais de Tilbury. Aux critiques qui voudraient à tout prix sous-estimer les motifs indiciels de féerie laissés par l'auteur et faire d'Elixie une simple mortelle, on pourrait en outre poser cette question : quelle sorte de prestige le puissant lignage des ducs de Basse-Lotharingie aurait-il tiré à revendiquer comme ancêtre féminin une simple mortelle et non une femme surnaturelle (fée et femme-cygne), alors même que le but de l'opération était de doter le premier avoué de Jérusalem, Godefroy de Bouillon, d'un ancêtre hors pair, le Chevalier au Cygne ?

25. Elle a néanmoins des « hommes » à son service qui protègent sa terre (v. 199).

26. Dans *Guigemar* aussi, le héros est d'abord aperçu endormi par la Dame, une fée qui ne dit pas son nom (v. 280-303). Après sa démétamorphose de loup-garou en homme, Bisclavret est retrouvé endormi par Arthur (*Bisclavret*, v. 299). Ainsi, le sommeil connote un passage dans l'Autre Monde ou un changement d'état lié à la métamorphose.

27. Cf. E. J. MICKEL Jr. (op. cit. n. 1), p. CXVI n. 13 : « [...] the entire episode takes place in a strange atmosphere which suggests the "other world" ». C'est le *sidh* irlandais ou l'*Annwfn* gallois (**ande-dubno* « monde sombre d'en bas »).

28. Francis DUBOST, « Les motifs merveilleux dans les *lais* de Marie de France » dans Jean DUFOURNET, dir., *Amour et Merveille. Les Lais de Marie de France*, Paris, H. Champion, 1995, p. 40-80, ici p. 51-57.

29. Cf. *Yonec*, v. 350-351. Giraud de Cambrie (angl. Gerald of Wales), dans son *Itinerarium Cambriae* (ca 1188) raconte l'histoire d'Elidyr, un prêtre qui, étant encore jeune homme, avait rencontré deux petits hommes qui l'avaient emmené sous terre dans une riche contrée où le soleil ne brillait jamais, mais où les gens étaient beaux, blonds et justes, car ils avaient le culte de la vérité (Carl LINDAHL et al., *Medieval Folklore. A Guide to Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 129b).

30. Éd. Alfred TODD, *La Naissance du Chevalier au Cygne, ou les Enfants changés en cygnes, French Poem of the 12th century*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1889, p. VII.

31. Pour elle, Elixie est « une simple jeune fille », tandis qu'aux v. 1634-1635, l'auteur qui suit le modèle du *Dolopathos* « oublie qu'il a fait d'Elixie une mortelle » (Jeanne LODS, « L'utilisation des thèmes mythiques dans trois versions écrites de la légende des enfants-cygnes », dans Pierre GALLAIS et Yves-Jean RIOU, dir., *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, Société d'Études Médiévales, 1966, vol. II, p. 809-820, ici p. 810-811). Gaston PARIS, dans son compte rendu de l'éd. de TODD (« La Naissance du Chevalier au Cygne », *Romania*, 19, 1890, p. 314-340, ici p. 320), parle aussi d'inadvertance pour cette mention, mais déclare qu'on perçoit encore de façon « fort vague » la notion qu'Elixie est une fée. Jean-Daniel GOLLUT est tout aussi prudent. Pour lui, Elixie est « un peu fée » (« Songes de la littérature épique et romanesque en français. Aspects de la narration », dans Alain CORBELLARI et Jean-Yves TILLIETTE, dir., *Le Rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007, p. 37-52, ici p. 42).

32. James MACKILLOP, *Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 33.

33. Éd. Alfons HILKA-trad. Yasmina FOEHR-JANSSENS et Emmanuelle MÉTRY, *Jean de Haute-Seille. Dolopathos ou le roi et les sept sages*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 186. Herbert, le traducteur du *Dolopathos* en a. fr., indique d'emblée que la femme est une fée et place ce mot à la rime : « *La trovait baignant une feie, / De ces drais toute denueie* » (éd. Jean-Luc LECLANCHE, *Le Roman de Dolopathos. Édition du manuscrit H436 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier*, Paris, Champion (CFMA 124-126), 3 vol., 1997, ici, vol. II, p. 353, v. 9259-9260). C'est aussi à la rime et tout aussi incidemment que Marie de France lâche que la Dame de *Guigemar* est perçue par Mériaduc comme ayant la beauté d'une fée : « *ki de belté resemble fee* » (v. 704). Là encore, tous les motifs indiciels précédents pointent vers un véritable statut féérique de la Dame qui dépasse la simple comparaison.

Certes, ce double geste – escamotage nominal de la féerie d'un côté / monstration indirecte, mais appuyée de l'autre – est relativement courant dans les œuvres de cette période. Il suffit de songer au lai de *Lanval*. Ce qui l'est moins, à mon avis, c'est le sens que l'auteur anonyme de cette version de *La Naissance du Chevalier au Cygne*, auteur que Gaston Paris qualifie de « clérical »³⁴, entend donner dans son poème à l'articulation du féérique et du symbolisme « paradisiaque » judéo-chrétien.

III. La fée aux douze pierres de paradis

On vient de voir que, sans l'explicitier, cet auteur avait introduit son héros royal en féerie et avait mis en place une promesse de mariage entre un mortel et une fée, mariage devant se dérouler au retour du couple dans le royaume de Lothaire, donc dans notre monde. Les préparatifs du voyage de retour sont fort intéressants. Avec un luxe de détails impressionnant, l'auteur indique qu'Élixo fait seller sa « *blance mule isnele* » (v. 290), puis qu'elle la fait ferrer et harnacher avec de l'or, de l'argent et de l'ivoire³⁵. Tout ce déploiement de richesses confirme encore le caractère féérique du personnage. Un détail détone cependant : outre les vêtements de soie et des bijoux, Élixo emporte dans notre monde :

Une riche corioie a pieres qui respient,
 .XII. pieres i a, cascune ki respient,
 C'Adans avoit coillies en .I. ruisel corant
 En paradis u Dex l'avoit fait ja manant. (v. 313-316)

Ainsi donc, cette fée – qui ne dit son nom que du bout des lèvres – est en possession d'un trésor inestimable : une ceinture (*corioie*) incrustée des douze pierres précieuses étincelantes récupérées par Adam dans un « cours d'eau » du paradis terrestre et emportés sur terre après la Chute³⁶.

Comment dès lors ce trésor paradisiaque a-t-il pu aboutir en féerie, entre les mains d'Élixo ? L'auteur ne l'explique jamais³⁷. Néanmoins, sa description précédente du lieu de rencontre entre Lothaire et Élixo nous fournit des indices pouvant orienter progressivement vers une réponse, sinon au « comment³⁸ », du moins au « pourquoi » d'un tel parcours de ces pierres. La rencontre a lieu : 1) dans une prairie verdoyante, toujours en fleur³⁹ ; 2) qui se singularise aussi par un grand arbre (il s'agit d'un chêne) et surtout par une fontaine merveilleuse et miraculeuse dont la *gravele* est en or et qui charrie des pierres précieuses (diamants, améthystes, topazes et électres, v. 134-144) ; 3) cette fontaine coule en direction de l'Orient et

34. « L'auteur d'*Élixo* est, d'ailleurs, ce qu'on peut appeler clérical », voir G. PARIS (art. cit. n. 31), p. 335.

35. Féerie et richesses sont étroitement associées. Ainsi, la nef magique qui emmènera Guigemar vers la femme aimée, épouse du vieux jaloux, a des chevilles d'ébène, des voiles de soie, des candélabres d'or fin (v. 156-160). Le lit magique qui endort est fait d'or gravé, incrusté de cyprès et d'ivoire blanc précieux (v. 170-182). Le pavillon et le lit de la fée de Lanval sont d'un luxe extraordinaire (v. 80-98). Dans la ville de l'Autre Monde, les montants du lit sont en or pur, les chandeliers valent « tout l'or d'une cité » (*Yonec*, v. 391-396).

36. Certains lapidaires juifs sont censés avoir été écrits par Adam (outre Enoch, David et surtout Salomon) (Anne-Françoise CANNELLA, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Âge. Le quatrième livre du "Trésorier de Philosophie naturelle des pierres précieuses" de Jean d'Outremerse*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 2006, p. 49, n. 7).

37. Ce détail ne figure ni dans la version *Beatrix*, ni dans le conte des enfants-cygnes du *Dolopathos* de Jean de Haute-Seille, ni dans le *Dolopathos* d'Herbert, et il sera retiré de la version du XIV^e siècle de la *Chanson du Chevalier au Cygne et de Godefroy de Bouillon* (Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, « Le Chevalier au Cygne à la fin du Moyen Âge », *Cahiers de recherches médiévales* [en ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 30 décembre 2008, consulté le 2 septembre 2014. URL : <http://crm.revues.org/2232>, § 20 et n. 22).

38. La recherche d'éventuelles sources de ce motif dépasse le cadre de cet article. On peut cependant observer que dans le *Roman de Troie* (1165) de Benoît de Sainte-Maure, douze pierres précieuses désignées par Dieu comme les plus belles et les plus étincelantes ornent la « Chambre des Beautés », une chambre en albâtre dans le palais des Troyens (éd. Emmanuèle BAUMGARTNER et Françoise VIELLIARD, Paris, Librairie Générale Française [Lettres gothiques, 4552], 1998, p. 311, v. 14631-14640). D'autre part, dans le lai breton de *Guigamor* (XII^e siècle), dans le palais magnifique de la fée « *les chambres environ / sont a pieres de paradis* » (v. 390-391). Dans *Le Voyage de saint Brandan* de Benedeit (ca 1120-1125), le messager divin qui guide le saint dans sa visite au paradis lui dit : « *De cez peres en fai porter / A enseignes de conforter.* » (éd. cit. n. 18, p. 78, v. 1799-1800). Auparavant, Benedeit avait fourni la liste des gemmes ornant le mur d'enceinte du paradis (*ibid.*, p. 75, v. 1681-1690).

39. « *et si ot .I. praiel ki tostans florissoit* » (v. 126). Ceci rappelle le verger éternellement pourvu de fleurs et de fruits dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes : « *Et tot esté et tot yver / y avoit flors et fruit maür* » (éd. Mario ROQUES, *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot* (Bibl. nat. n. 794). I. *Erec et Enide*, Paris, Champion [CFMA, 80], 1990, p. 173, v. 5696-5697).

son eau a la vertu de guérir toutes les maladies (v. 145-150). N'est-ce point-là l'image d'un « paradis terrestre » à la mode féerique, ici centré sur une fontaine⁴⁰ ?

Relisons la Bible. En *Genèse* 2, 8-9, il est dit que le Seigneur Dieu avait créé « un jardin en Éden, à l'orient » au milieu duquel il avait planté « l'arbre de vie » et « l'arbre de la connaissance du bonheur et du malheur »⁴¹. En outre, en *Genèse* 2, 10-13, il est dit : « Un fleuve sortait d'Éden pour irriguer le jardin ; de là il se partageait pour former quatre bras. L'un d'eux s'appelait Pishôn ; c'est lui qui entoure tout le pays de Hawila où se trouve l'or – et l'or de ce pays est bon – ainsi que le bdellium et la pierre d'onyx ». On sait que toute la tradition médiévale des Pères de l'Église et des encyclopédistes est unanime à reconnaître que le paradis terrestre, bien que caché et inaccessible à l'homme après la Chute, continue, par l'intermédiaire de ses grands fleuves⁴² qui s'écoulent sur terre, à manifester son influence dans notre monde. Elle affirme en particulier que les pierres précieuses charriées par les fleuves de notre monde sont d'origine paradisiaque. Or, on vient de le voir, l'auteur d'*Elioxe* décrit en deux étapes le moment et le lieu de la rencontre féerique selon une forme de « collage » culturel : en mode celtique, Elioxe descend d'un tertre (ici décrit comme une montagne, une éminence) creusé d'une caverne (*hoge*) à l'intérieur de laquelle se trouve son palais souterrain, puis en mode judéo-chrétien, rejoint Lothaire dans une prairie aux allures de jardin d'Éden ; on a vu en particulier que la fontaine de féerie, à l'instar du paradis terrestre, charrie des pierres précieuses. On a là, dès lors, en ce dernier *locus*, deux images culturelles qui tendent à se superposer. La féerie serait-elle alors le paradis, un quasi-paradis ? La proposition serait fort audacieuse de la part de cet auteur chrétien. Ou bien est-ce à dire que le paradis, par l'intermédiaire de ses grands fleuves s'aboucherait directement à la féerie y déversant au passage ses pierres précieuses ? Tout cela est rendu encore plus mystérieux par le fait que l'auteur – chose unique – fait de sa fée la dépositaire des douze pierres précieuses récupérées du paradis par Adam avant la Chute et apportées sur notre terre par ce dernier. Rien n'est dit dans le texte des conditions dans lesquelles Adam s'est séparé de ce précieux trésor ni des circonstances dans lesquelles la fée en est devenue la propriétaire. Autre facette de l'énigme : la mention de la ceinture aux douze pierres paradisiaques est d'autant plus étonnante que cet objet ne jouera par la suite strictement aucun rôle narratif et qu'il n'en sera en fait même plus question, exemple type de « motif aveugle » selon la terminologie de F. Dubost⁴³. Entre les mains de la fée Elioxe, les pierres adamiques, signes de richesse exceptionnelle, sont purement ornementales. Je fais donc l'hypothèse que, davantage que l'objet en soi, ce qui compte⁴⁴ aux yeux de l'auteur et peut livrer le sens de l'énigme, c'est le rattachement de la fée à Adam et le circuit global des pierres : elles n'apparaissent narrativement en féerie que pour être ramenées dans notre monde à l'occasion du mariage de la fée avec Lothaire. Quel peut donc être en définitive le sens du rattachement adamique de la féerie et le sens du parcours assez complexe de ces pierres (paradis → terre → féerie → retour sur terre)⁴⁵ ?

Tenter de répondre à ces questions, c'est forcément entrer dans le domaine de la spéculation. L'hypothèse que je fais et la lecture que je propose est la suivante : l'auteur a voulu dépasser le geste certes bienvenu, mais assez commun – on l'a vu – de placer la féerie et les fées sous la tutelle du christianisme. Placer la féerie sous le signe d'Adam revenait en revanche à montrer que cette féerie, produit de cultures plus anciennes que le christianisme, mais nécessairement postérieures à l'« adamisme paradisiaque » et au judaïsme selon, bien sûr, le système d'explication biblique de l'Histoire du monde, n'avait jamais pu exister de façon indépendante, autonome, qu'elle avait toujours été inscrite, dès le début de la Genèse du monde, dans le plan de Dieu, du Dieu unique judéo-chrétien bien entendu. En dépit du libre arbitre de l'homme, la prescience divine prévoyait la Chute de l'humanité adamique et sa Rédemption à travers le sacrifice du

40. Françoise LE ROUX et Christian-Joseph GUYONVARCH, *La Légende de la ville d'Is*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2000, p. 62.

41. *La Bible. Ancien Testament. Traduction œcuménique*, Paris, Librairie Générale Française, 1979, 2 vol. (Livre de Poche, 5146 et 5147), ici vol. I, p. 5. Les autres citations sont tirées de cette édition.

42. Les trois autres fleuves sont le Guihôn, le Tigre et l'Euphrate.

43. F. DUBOST (art. cit. n. 28), p. 59.

44. Quant aux séries de douze pierres précieuses, elles ne manquent pas dans l'Ancien Testament. On songe de suite aux douze pierres que Moïse a fait placer sur le pectoral (*ephod*) du Grand Prêtre d'Israël (*Exode* 28, 21). V. aussi *Josué* 4, 3, 9 et 20 et *1 Rois*, 18-31. Dans l'*Apocalypse de Jean* 21, 11-21, la Jérusalem céleste est dépeinte comme une ville d'or ornée d'une muraille de pierres précieuses et percée de douze portes qui sont douze perles gigantesques.

45. Rien n'est dit du sort des douze pierres adamiques après la mort d'Elioxe, mais ce silence peut laisser supposer au lecteur qu'elles sont restées en possession de la famille de Lothaire et de ses descendants jusqu'au lignage de Godefroy de Bouillon.

Dieu-fils, prescience divine qui se prolongeait et s'actualisait dans la modernité de l'auteur d'*Elioxe* par la naissance d'une lignée ancestrale productrice du héros, Godefroy de Bouillon, destiné à libérer le tombeau du Christ à Jérusalem. Mais cette lignée ancestrale mi-féerique mi-humaine n'avait pu voir le jour que par la mort quasi sacrificielle d'Elioxe, incarnation de la féerie, peu après son entrée dans notre monde. Il n'est dès lors pas anodin, du point de vue de la présente démonstration, que ce soit précisément à l'occasion des funérailles d'Elioxe que le mot *fee* apparaisse : « *Assés i a de cels qui dolor ont menee, / Por la dame [Matrosilie] li un, li autre por la fee / Qui piec'a estoit morte [...]* » (v. 1634-1636).

Si la tentative de l'auteur d'amarrer la féerie au cadre référentiel judéo-chrétien est partiellement originale⁴⁶ dans une œuvre de fiction, elle n'est nullement inédite dans le geste herméneutique qu'elle met en jeu. Car d'une certaine manière, mon hypothèse se place dans la droite ligne de l'explication des Histoires universelles chrétiennes dont le modèle *princeps* est l'*Histoire générale* en deux parties (*Chronographie* et *Canon chronologique*)⁴⁷ d'Eusèbe de Césarée (ca 260-339). Cette œuvre perdue mais représentée par la traduction-adaptation latine de Jérôme et par une traduction arménienne a pour objet de démontrer que toute l'histoire de l'humanité a été prédéterminée par Dieu en fonction du plan divin du Salut⁴⁸.

Néanmoins, l'épineuse question de l'antériorité et de la postérité des civilisations et des cultures, et donc de leur valeur supérieure ou inférieure n'avait cessé de tarauder les apologistes chrétiens en fonction du postulat antique que « l'ancienneté d'une doctrine en garanti[ssai]t la vérité »⁴⁹. De façon ambiguë toutefois, le christianisme se revendiquait comme nouveau et ancien, en rupture et en continuité avec des théologies plus anciennes. À la suite de Paul qui avait d'abord – mais sans succès – tenté de positionner le christianisme comme le parachèvement de la théologie païenne, puis l'avait montré en totale rupture avec celle-ci à travers le « scandale de l'Évangile et la folie de la Croix », on observe la persistance de ces deux courants parmi les Pères de l'Église et les apologistes chrétiens⁵⁰. Dans sa querelle avec le judaïsme, le christianisme naissant avait mis en avant la supériorité du nouveau sur l'ancien à travers des paraboles et des motifs tels que les « vieilles outres » et le « vin nouveau », le « vieil homme » et le « nouvel homme ».

Au magasin des vieilleries dépassées, l'hellénisme avait aussi fini par rejoindre le judaïsme⁵¹. Mais les adeptes du paganisme avaient retourné l'argument en parlant du christianisme comme d'une *superstitio nova*⁵² et en traitant les chrétiens de « nouveaux venus » sur la scène des mystères divins. Du coup, certains apologistes chrétiens, sans rien céder sur le versant de la nouveauté, s'étaient sentis poussés à se munir d'un « brevet d'antiquité » qui ne pouvait être que judaïque, ce qui n'allait pas sans ambiguïté ni gêne, quand on songe au sévère jugement de Paul sur le « judaïsme périmé » (*Épître aux Galates* 2, 15-16 ; *Romains* 7, 4-6)⁵³. Un païen comme Celse ne se privait d'ailleurs pas de pointer l'ambiguïté du christianisme à ce sujet⁵⁴. Néanmoins, les Pères de l'Église et leurs continuateurs médiévaux avaient multiplié « les efforts pour établir que le prophétisme juif [était] plus ancien que toute la culture grecque⁵⁵ » et que tous les autres paganismes, druidisme y compris. Ainsi, on peut justement voir dans le *Baile in Scáil* (« L'Extase du Fantôme »), un récit

46. Partiellement seulement, car on a vu que l'oiseau *fae* de *Yonec* parle d'*Adam nostre pere*.

47. Παντοδαπή ιστορία (Χρονογραφία et Κανών χρονικός).

48. Éd. Simon HORNBLLOWER and Antony SPAWFORTH, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2003 (revised third edition), col. 575b-576a.

49. Jean PÉPIN, « Christianisme et mythologie. Jugements chrétiens sur les analogies du paganisme et du christianisme », dans Yves BONNEFOY, dir., *Dictionnaire des mythologies et des religions, des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981, vol. I, p. 161-171, ici p. 165.

50. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, c'est l'approche conciliante qui fut la plus fréquente : on reconnaissait certaines similitudes entre les dieux et les héros païens, les mythes et les rites d'une part et les événements bibliques d'autre part. Mais les raisons pour expliquer ces recoupements variaient.

51. J. PÉPIN (art. cit. n. 49), p. 164.

52. SUÉTONE, *Vie des Césars*, Néron 16, 3 (cité *ibid.*).

53. J. PÉPIN, *ibid.*

54. J. PÉPIN, *ibid.*, p. 164-165.

55. Dans sa polémique contre le paganisme grec, Clément d'Alexandrie (ca 150-211/216), reprenant un argument de Platon et d'Aristote et postulant la supériorité de l'antérieur sur le postérieur, arguait que « les sagesse barbares » avaient précédé la culture grecque. Parmi celles-ci, il plaçait non seulement le judaïsme et Moïse comme « l'initiateur de toute la sagesse barbare », mais aussi les Druides gaulois (*Stromates* I, 15). De son côté, l'*Ancien Testament* fait coexister chronologiquement Noé et les hommes de son époque avec des « fils de Dieu », supérieurs aux hommes (peut-être les dieux des païens), les « héros d'autrefois » (descendants des fils de Dieu et des femmes des hommes) et les géants (*Genèse* 6, 1-4).

irlandais composé avant 1056, une mise en application de cette prise de position qui, comme on le verra, ressemble fort à celle que l'on trouve dans *Elixo*. Dans ce récit conservant un grand nombre d'éléments de mythologie celtique, mais « noyauté » par des insertions ou gauchissements chrétiens, Lug, l'un des principaux dieux des anciens Irlandais, équivalent d'Apollon, déclare lui-même à un futur grand roi d'Irlande venu l'interroger : « Je ne suis pas un champion en vérité et je te révèle quelque chose de mon mystère et de ma gloire : c'est après la mort que je suis venu, et je suis de la race d'Adam. »⁵⁶. Un autre angle d'attaque de l'Église avait consisté à marteler l'idée que c'étaient les démons qui avaient institué l'idolâtrie et le paganisme⁵⁷. On lira un peu plus loin un autre récit irlandais médiéval, *Echtra Thaidg meic Chéin* (« L'Aventure de Teigue, fils de Cian »), qui est encore plus extraordinaire par la volonté d'imbriquer des motifs celtiques dans un cadre idéologique chrétien et comporte encore plus de motifs communs avec *Elixo*.

Mais par rapport à ces récits, l'auteur d'*Elixo* avait bien moins les coudées franches, ce qui explique sa position plus ambiguë encore quant au rapport féerie-paradis. Il ne pouvait en effet pas décemment présenter la fée à l'origine du lignage de Godefroy de Bouillon, avoué du Saint-Sépulcre, comme une créature démoniaque, mais il devait en même temps suggérer – fort subtilement, il est vrai – par contiguïtés successives, qu'il existait certains liens entre féerie et *païenie*. Il commence par la proximité géographique, indiquant d'une part que la terre de Lothaire est située non loin du royaume des Hongrois, peuple immuablement qualifié de *païen* dans les chansons de geste⁵⁸. D'autre part, le domaine de la fée, bien que situé sur un autre plan, est localisé non loin de la terre de Lothaire, puisque ce roi y entre rapidement à l'occasion d'une partie de chasse. Si ces localisations s'entourent d'un flou géographique délibéré, le sens qu'il faut leur accorder ne fait guère de doute : le royaume de Lothaire est non seulement situé aux marges de la féerie et de la *païenie*, mais ces dernières se trouvent dans une proximité tant géographique qu'idéologique. Cette constatation s'accorde avec les conclusions, déjà mentionnées, de L. Harf-Lancner sur l'ambivalence des fées et de la féerie en raison de leurs origines.

C'est dans un dispositif idéologique double, à savoir le cadre précis de cette sorte de « cahier des charges » ambigu et dans celui plus général des Histoires universelles que vient s'insérer le motif très insolite des douze pierres d'Adam en possession de la fée, motif particulier, répétons-le, à la seule version *Elixo*. L'objectif est de suggérer que la féerie, cet « objet » narratif décrit avec force détails récurrents dans les lais bretons et les romans arthuriens, mais que l'on hésite souvent à qualifier de tel, n'échappe ni à la géographie ni à l'Histoire universelle de la Création du monde telle que la dépeint la Bible : la beauté et la luxuriance quasi « paradisiaques » de l'Autre Monde féérique sont, tout comme notre monde, sous la dépendance des fleuves du vrai paradis qui s'abouchent directement aux eaux féériques exemplifiées par sa fontaine ; à preuve, elles charrient des pierres précieuses qui ne peuvent venir que du paradis. Mais plus encore que sur le plan spatial, l'auteur a à cœur de montrer que la féerie n'est pas un avatar médiéval de cultures et de religions historiquement autonomes par rapport à la conception biblique du monde et de son histoire. En l'arrachant à son statut flottant (ni démoniaque ni chrétienne), l'auteur l'inscrit généalogiquement et « historiquement », preuves objectives à l'appui dans un « adamisme judéo-chrétien », soulignant ainsi qu'elle est un « objet culturel » placé en toute prédestination, donc de tout temps, sous sa dépendance. Moins démoniaque qu'« adamique », la féerie d'*Elixo* se retrouve fermement amarrée à la nef de l'Église et au plan divin. Elle devient un objet à la fois récupéré et désamorcé : récupéré, je l'ai dit, dans le plan divin monothéiste, et désamorcé, car condamné à s'effacer en la personne d'Elixo⁵⁹, non toutefois sans avoir donné le jour aux ancêtres d'un lignage héroïque enrôlé sous la bannière de la croix.

56. Bernard SERGENT, *Le Livre des dieux. Celtes et Grecs, II*, Paris, Payot, 2004, p. 40.

57. Tel est le cas, par exemple, de Guillaume d'Auvergne qui fut évêque de Paris de 1228 à 1249 (cf. Thomas DE MAYO, « William of Auvergne and Popular Demonology », *Quidditas*, 28, 2007, p. 61-88, ici p. 78).

58. C'est précisément pour aller lutter contre un roi *païen* ayant envahi sa terre que Lothaire devra se séparer temporairement de sa femme et de ses enfants (v. 682 et suiv.), laissant ces derniers aux mains de sa mère. En outre, dans une version bavaroise du *Chevalier au Cygne* (ca 1276-1290), Lohengrin, le héros éponyme (ailleurs Elyas) combat les Hongrois et les Huns *païens* (éd. Thomas CRAMER, *Lohengrin*, Munich, W. Fink, 1971, cité d'après Claude LECOUTEUX, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot, 1982, p. 125). Les Huns sont quant à eux issus de l'union des incubes et des prostituées selon le *Pantheon* (1187-1191) de Godefroid de Viterbe (Bernard RIBÉMONT, *Sexe et Amour au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 99). Ainsi, dans une géographie mythico-symbolique, féerie, *païenie* et démonologie se côtoient.

59. C. LECOUTEUX (*op. cit.* n. 58), p. 158, interprète cette mort comme un retour en féerie « car chacun sait qu'une fée ne meurt pas. » Mais c'est là une pétition de principe qui gomme la déclaration de l'auteur qui a pleine valeur idéologique. De toute façon, Elixo disparaît du récit.

IV. La fée qui rêve des pommes du paradis

J'en arrive à présent à mon second exemple. Preuve que la question des rapports unissant la féerie à Adam et au paradis taraude l'auteur d'*Elioxe*, il en est de nouveau question à propos d'un autre épisode qui suit de près celui des douze pierres. Après la cérémonie de mariage de Lothaire et d'Elioxe s'ensuivent sept jours de fête. Le huitième jour, le mariage est consommé (v. 460-466) et Elioxe s'endort en savourant son bonheur. Mais un songe inquiétant rapporté par la voix auctoriale vient troubler sa félicité. Elle rêve qu'elle est étendue dans un lit couvert de lis blanc en sa moitié supérieure et de roses rouges en sa moitié inférieure. Parmi ces roses rouges se trouvent cachées sept pommes. Or, ces pommes sont dites « *pumes de paradis que Dex a en baillie* » (v. 475)⁶⁰. Aucun homme né d'une mortelle n'en a vu d'aussi belles. Toujours en songe, Elioxe observe que la mère de Lothaire (Matrosilie), « par envie », s'empare de ces sept pommes de paradis ; puis, « *As. VI. colpoit les keues et la setisme oblie* » (v. 479). Elle garde ensuite les six queues, mais se débarrasse des sept pommes dans un lieu désert. Elioxe se réveille alors brusquement remplie d'angoisse. Une nouvelle inflexion idéologique se produit à ce point du récit : Elioxe qui, en féerie, n'avait manifesté absolument aucun signe de christianisme⁶¹, recommande son corps et sa vie à Dieu et à la Vierge Marie (v. 498) avant de raconter ce songe troublant à son mari. Elle précise alors que ces sept pommes sont issues de l'arbre en fleur du paradis là où Adam demeurait avant la Chute (v. 504). Elle omet cependant – détail pourtant capital ! – de préciser à son mari que, dans le songe, c'est sa mère qui s'est emparée des six queues des pommes (entendez les six chaînes d'or) et s'est débarrassée des sept pommes (entendez les sept enfants)⁶².

Plus étonnant encore pour une fée, elle conclut son récit par cette question à l'adresse de Lothaire : « *E ! Dex, que puet ce estre et ce que senefie ?* » Ainsi, Elioxe – qui est fée – s'avère incapable d'interpréter son propre songe prophétique et s'en remet à son mari pour l'interpréter ! Or, celui-ci l'interprète de façon simpliste et réductrice : elle n'a absolument rien à craindre ; les sept pommes de paradis sont simplement leurs sept *filz* (ici « enfants ») qui vont bientôt naître (v. 515). Et pour calmer sa femme, il lui recommande, face à de potentiels envieux, de pratiquer l'aumône et la charité chrétienne. Le lecteur – moderne ou médiéval – a tout de même de quoi s'étonner et s'interroger. Tout d'abord : quel sens donner à cette soudaine impuissance d'Elioxe à interpréter l'avenir, alors même qu'elle avait déjà tous les éléments de réponse ? Le sens de cette soudaine impuissance est, à mon avis, à rechercher dans le contraste ainsi établi avec la justesse de ses prophéties quand elle était encore en son domaine de féerie : en effet, elle avait alors su parfaitement prophétiser à Lothaire non seulement la naissance de six enfants mâles et d'une fille, tous pourvus d'une chaîne d'or au cou⁶³, mais encore sa propre mort⁶⁴ suite à ce septuple accouchement, mort destinée à accroître la future gloire de leur lignage qui règnerait jusqu'en Orient⁶⁵.

Que conclure sinon que l'auteur d'*Elioxe* souligne, une fois de plus, implicitement l'impuissance de la féerie et de la fée, même devenue chrétienne, une fois introduite dans notre monde ? À ce propos, il convient

60. Sur la combinaison roses / lys chez saint Ambroise commentant le *Cantique des Cantiques*, cf. Herman BRAET, *Le Songe dans la chanson de geste au XI^e siècle*, Gand, *Romanica Gandensia*, vol. XV, 1975, p. 122-123.

61. En féerie, Elioxe ne prononce jamais le nom de Dieu et ne manifeste aucun signe de christianisme, alors que Lothaire invoque Dieu dès les premiers moments de la rencontre (craignant peut-être une apparition diabolique) (v. 186), puis il déclare que Dieu a fait Elioxe « à sa semblance » (v. 188), ce qu'elle n'infirmé ni ne confirme. Lothaire mentionne encore Dieu au v. 212. En fait, rien ne lie Elioxe au monde judéo-chrétien jusqu'à la mention de sa ceinture aux douze pierres de paradis (v. 313-316), mention qui est révélée en féerie, peu avant le départ pour notre monde. Mais la possession de cet objet ne constitue pas en soi une preuve d'adhésion au judéo-christianisme. On observe en revanche un changement progressif une fois que la fée est passée dans notre monde : Elioxe n'objecte pas au mariage chrétien par un archevêque (v. 384) et elle est mariée au nom de la Trinité (v. 436-437). Cette neutralité ou cette passivité se transforme en adhésion quand on la voit pratiquer ses oraisons dans l'église (v. 424) et surtout quand, après le songe, elle recommande son corps et sa vie à Dieu et à la Vierge Marie (v. 498).

62. Le songe prophétique voit un début de réalisation : sept ans après la naissance des sept enfants, la reine-mère fait enlever les enfants par un serviteur avec ordre de les tuer. Ce dernier cependant, par un sursaut de pitié chrétienne, les épargne et se contente de les abandonner en forêt où ils sont recueillis et élevé par un ermite.

63. De même dans *Serglige Conculaind* (« La Maladie de Cuchulainn », § 7), deux messagères du Sid, femmes de l'Autre Monde ou fées, apparaissent initialement le jour de la fête de Samain (1^{er} novembre) sur un lac sous la forme d'oiseaux (cygnes) avec une chaîne d'or rouge entre eux, voir, F. LE ROUX et C.-J. GUYONVARCH (*op. cit.* n. 40), p. 254). Cf. aussi *infra* le récit irlandais intitulé *Aislinge Óenguso* (« Le Songe d'Oengus »).

64. Cette prophétie annonçant la mort de la fée rappelle la prédiction que Muldumarec fait de sa propre mort (*Lanval*, v. 211-214).

65. Toutes ces prophéties faites en féerie se trouvent aux v. 250-274.

de revenir sur la non-coïncidence du contenu du rêve rapporté par la voix auctoriale et le récit qu'Elïoxe fait elle-même à la première personne. J.-D. GOLLUT a souligné à juste titre le caractère exceptionnel de cet « important déficit d'information » par rapport à la tradition des rêves prophétiques médiévaux⁶⁶. Alors que le rêve incrimine nettement la mère de Lothaire (« *Cele cose a sa mere ens es roses coisie, / Toutes. VII. li toloit et enbloit par envie* », v. 477-478), le récit d'Elïoxe à son mari n'évoque qu'un agent indéfini (« *Se mes ot on tolu par molt grant estoutie* », v. 507). Gollut s'interroge brièvement sur les raisons de cet écart (*mere / on*) : il évoque à ce propos un « dispositif délibéré qui se trouve mis en place » de la part de l'auteur au niveau de l'énonciation, « dont l'enjeu, on va le voir, est capital pour le cours de l'intrigue ». Puis, il déclare laisser aux « férus de psychanalyse le soin de décider s'il convient d'invoquer un processus de "censure" et d'en expliquer l'intervention dans le récit d'Elïoxe⁶⁷. »

Laissons ici de côté l'analyse psychanalytique appliquée à un personnage imaginaire pour nous concentrer sur les observations narratologiques de Gollut. Ce que celles-ci montrent, c'est qu'il s'agit, de la part de l'auteur, d'un procédé intentionnel et parfaitement calculé sans lequel l'intrigue serait non seulement fondamentalement autre, mais aurait toute chance de rapidement tourner court. Il s'agit aussi d'un procédé qui, d'une certaine manière, met en scène la monstration de son artificialité : la voix auctoriale apparaît plus omnisciente quant au contenu du rêve que la rêveuse elle-même... Tout autant et sinon plus qu'une censure de la part d'Elïoxe (et au-delà plus qu'une volonté de celle-ci de s'auto-sacrifier pour réaliser sa propre prophétie de mort), il me semble que cette impuissance soudaine de la fée est le résultat d'une volonté délibérée de l'auteur de souligner, sur le plan idéologique et pas seulement narratif, la perte de pouvoir de la féerie une fois franchie la frontière de notre monde. Dès lors, il la réduit non seulement à un état de lamentation impuissante, mais – pire encore – il la dépeint dans un état d'hébétéude coupable si l'on considère que, bien qu'Elïoxe ait identifié sa belle-mère comme une âme criminelle prête à sacrifier ses enfants, elle prie elle-même Lothaire de confier ses enfants à sa mère (v. 733-735). Pire, elle remercie d'avance celle-ci des bons soins qu'elle pourra leur prodiguer (v. 744-745)⁶⁸ ! Impuissance et aveuglement tragiques, tels sont les dernières impressions sur lesquelles l'auteur d'*Elïoxe* laisse son lecteur pour ce qui est de la fée passée dans notre monde.

Une autre interrogation surgit à propos de l'origine des sept pommes du songe, de leur signification et de leur fonction dans *Elïoxe* : elles proviennent de l'arbre du paradis terrestre et sont reliées à l'histoire d'Adam avant la Chute. La fée Elïoxe a donc, curieusement, des songes dont la matière à décrypter est fournie par la Bible hébraïque relayée par le Nouveau Testament. Le texte souligne en outre, à l'image du *fructus ventri* christique (« fruit des entrailles »), la comparaison, voire la filiation entre pommes bibliques et enfants à naître, en parlant à plusieurs reprises de ces derniers comme du *fruit* du ventre d'Elïoxe (v. 640, 642, 705). Ce « pommier de paradis », tout comme les sept « pommes de paradis », sont donc des éléments bénéfiques. Et de fait, la suite du récit montrera que ce « fruit », né de l'union d'un mortel et d'une fée, « fruit » conçu en notre monde et non en féerie, sera certes soumis à bien des tribulations, mais finira par triompher et par être exalté « terrestrement » pour s'être mis au service de la chrétienté en Orient. Or, dans la tradition biblique occidentale, française en particulier, le pommier et la pomme, « fruit défendu » par excellence, sont dès la fin du XII^e siècle⁶⁹ associés à la tentation, au péché et par suite à la Chute de l'humanité. La Vulgate latine parle d'ailleurs non de la pomme, mais du « fruit⁷⁰ de l'arbre qui est au milieu du jardin » (*Genèse* 3, 3). *Pomum* (plur. *poma*) en latin classique qui veut dire « fruit [à pépin ou à noyau] » en général a été traduit en français – erreur ou calembour⁷¹ ? – par « pomme » qui se dit en latin *malum* (avec

66. J.-D. GOLLUT (art. cit. n. 31), p. 42-45.

67. Ces deux points sont notés par J.-D. GOLLUT (art. cit. n. 31), p. 45, qui signale justement qu'il s'agit là d'une « distorsion capitale » par rapport à la tradition du songe qui veut qu'il y ait adéquation entre le contenu du songe et sa réalisation ultérieure.

68. Ces deux points sont notés par J.-D. GOLLUT (art. cit. n. 31), p. 45, qui signale justement qu'il s'agit là d'une « distorsion capitale » par rapport à la tradition du songe qui veut qu'il y ait adéquation entre le contenu du songe et sa réalisation ultérieure.

69. *Vie de sainte Julienne* (v. 510-511) : « *Je fis Adam mangier la pome / dont puis furent perdue tant home* » (cité d'après Jacques TRÉNEL, *L'Ancien Testament et la langue française du Moyen Âge (VIII^e-XV^e siècles). Étude sur le rôle de l'élément biblique dans l'histoire de la langue des origines à la fin du XV^e siècle*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1904, p. 470, qui fournit d'autres exemples).

70. « [...] de fructu vero ligno quod est in medio paradisi » (*Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, adiuvantibus Bonifatio Fischer... [et al.] rec. et brevi apparatu instruxit Robertus Weber*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994 [ed. quarta emendata], p. 7). On trouve aussi *pomum* dans certaines traductions latines.

71. On connaît l'adage « *E malo nascitur omne malum* » (« C'est d'une pomme qu'est né tout le mal »).

a long), mot qui équivoque avec *malum* « le mal » (avec *a* court). D'où l'association négative de la pomme⁷² et du mal.

Si donc l'image positive de la pomme dans *Elioxe* ne provient pas de la Bible, quelle en est donc l'origine ? Elle ne provient certes pas de la tradition judaïque, car dans la Bible hébraïque, la nature de l'« arbre de la connaissance du bien et du mal » n'est pas précisée⁷³. Il n'y est question ni de pommier ni de pomme. En Grèce, l'arbre de paradis taboué est le figuier, tandis qu'à Byzance, c'est très souvent l'oranger, ainsi qu'en Italie⁷⁴. André-Marie Gérard ajoute à propos de ces variations : « Ce sont là jeux d'artistes et de poètes ». Autrement dit pure fantaisie... Pas si sûr ! Pour ce qui est de l'Occident, une telle assertion manifeste une parfaite méconnaissance de son contexte historique et symbolique. En effet, la seule tradition dans laquelle la pomme est non seulement chargée de valeurs positives, mais liée à la féerie, est la tradition celtique qui fournit une bonne part de la substance de la matière de Bretagne. On connaît la fameuse *Insula Avallonis* (l'île d'Avallon) d'abord mentionnée par Geoffroy de Monmouth dans son *Historia regum Britanniae*, puis glosée en *insula pomorum* (« île des pommes »)⁷⁵ dans sa *Vita Merlini* sur laquelle règnent la fée Morgane et ses huit sœurs⁷⁶. En outre, dans plusieurs récits irlandais, pommiers et pommes (d'or) sont arbres et fruits de l'Autre Monde⁷⁷. Le motif de la pomme se combine même avec celui de la métamorphose en oiseau porteur de collier dans un récit irlandais intitulé *Aislinge Oenguso* (« Le Songe d'Oengus »)⁷⁸. Il y est raconté comment la fille d'Ethal Anbúail, maître d'un tertre du Connaught, et ses cent cinquante compagnes se transforment en oiseaux magnifiques porteurs de chaînes d'argent et d'or rouge au cou. En outre, « il y avait 150 chaînes avec une pomme d'or au bout de chaque chaîne »⁷⁹. De plus, dans la mythologie celtique, comme le notent les celtisants Françoise Le Roux et Christian-Joseph Guyonvarc'h, la pomme est « nourriture de science et d'éternité » (vie éternelle) en possession des *banshees*, ces femmes irlandaises de l'Autre Monde devenues fées dans les textes médiévaux⁸⁰. Dans la Bible et dans la culture judéo-chrétienne, science et éternité sont au contraire dissociées et emblématisées par deux arbres distincts : l'arbre de vie (ou arbre d'éternité) et l'arbre de la connaissance du bien et du mal⁸¹ (arbre de science ou de vérité). Dans l'Écriture, l'interdit divin porte sur le fruit de l'arbre de la connaissance dont la consommation en paradis, rendrait Adam et Ève « comme des dieux » selon le serpent (*Genèse* 3, 5) ou « comme l'un de nous » selon le Seigneur Dieu (*Genèse* 3, 22). On comprend que les efforts de l'auteur d'*Elioxe* pour rattacher les sept « pommes de paradis » aperçues en songe par Elioxe au Dieu de la *Genèse* et à l'Adam d'avant la Chute se situent dans le prolongement du geste herméneutique des douze pierres de paradis rapportées sur terre par Adam. Le fait qu'il soit néanmoins obligé, pour donner un sens positif aux « pommes de paradis », d'emprunter tacitement à la tradition celtique, tout en rompant avec la tradition biblique du « fruit défendu », ne fait que davantage mettre en lumière ses motivations idéologiques : rattacher la féerie à l'histoire du judéo-christianisme juste avant de lui asséner le coup de grâce.

L'examen d'un dernier texte irlandais va nous permettre d'observer en plus gros plan encore une stratégie analogue à celle utilisée par l'auteur clérical d'*Elioxe*, qui plus est au moyen de motifs narratifs et de symboles pour une bonne part similaires. Ce texte s'intitule *Echtra Thaidg meic Chéin*, « Les aventures de

72. C'est sans doute pour éviter une contradiction interne que l'auteur d'*Elioxe* n'utilise pas le mot « pomme », mais « fruit », lorsqu'il fait évoquer par Lothaire la tentation d'Adam et Ève par le diable : « *Diablos i ala por aus desireter. / Mangier lor fist le fruit dont ne durent goster* » (v. 563-564).

73. Il y est question de « fruit » qui se dit *peri* (plur. *peroth*), traduit par *καρπος* en grec. La pomme se dit *tappûh* en hébreu.

74. André-Marie GERARD, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 98.

75. Gallois *Ynys Afallach*, irlandais *Emain Ablach* « Île des Pommiers ». On sait que Geoffroy emprunte ses matériaux à Isidore de Séville (*Étymologies*, Livre XIV, vi, 8). Pour ce dernier, les *Fortunatarum insulae* sont en face de la Mauritanie (= les îles Canaries), mais Geoffroy les assimile à l'île d'Avallon (cf. P. WALTER, dir., *Le Devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et études*, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 125, n. 102).

76. Elle est même appelée *Morgue la dieusse* (« déesse ») dans le *Lancelot en prose* (éd. A. MICHA, vol. I, p. 275, cité par Pierre GALLAIS, *La Fée à la fontaine et à l'arbre*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1992, p. 238).

77. V. notamment Jean-Loïc LE QUELLEC et Bernard SERGENT, *La Pomme. Contes et mythes*, Chevilly-Larue, Maison du Conte-Société de Mythologie Française, 1995, p. 13-19. C'est aussi le cas dans la mythologie scandinave (*ibid.*, p. 16-17).

78. J. MACKILLOP (*op. cit.* n. 32), p. 18.

79. Bernard ROBREAU, « Yvain et les fées de Brocéliande », dans Philippe WALTER, dir., *Brocéliande ou le génie du lieu. Archéologie, Histoire, Mythologie, Littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 141-164, ici p. 145.

80. F. LE ROUX et C.-J. GUYONVARC'H (*op. cit.* n. 40), p. 21.

81. Certains traduisent « arbre de la connaissance du bonheur et du malheur », ce qui n'est pas exactement la même chose.

Teigue fils de Cian »⁸². Thaidg ou Teigue, le héros éponyme, débarque sur une série d'îles merveilleuses : prairies en fleur et toujours vertes, présence de grands chênes feuillus, sources regorgeant de saumons, vergers de pommes magnifiquement rouges, etc. Sur l'une de ces îles, il aperçoit trois collines portant chacune en son sommet une forteresse aux remparts de qualités différentes (marbre blanc, or, argent). Près de la seconde colline, Teigue est accueilli par une femme qui se présente comme Cesair, fille de Bethra, le fils de Noé, première femme à avoir atteint l'Irlande avant le Déluge. L'île sur laquelle le héros a débarqué s'appelle *Inis Derglocha* (« l'Île du Lac Rouge »). Or, ce lac contient lui-même en son centre une autre île, *Inis Patmos*, où vivent tous les saints et tous les justes qui ont servi Dieu, mais qu'aucun œil humain n'a encore jamais vu en raison de l'éclat de la Divinité et de l'entretien constant de Dieu avec ses anges. Teigue se rend ensuite près de la troisième forteresse, celle au rempart d'argent. Il est accueilli par un jeune couple aux cheveux d'or et revêtu de vêtements verts. Chacun porte, à la base de son cou, une chaîne d'or rouge et au-dessus un torque d'or qui enserre la gorge. Teigue prie la jeune fille de lui révéler son nom et son lignage. Elle répond qu'elle s'appelle Veniusa et qu'elle est fille d'Adam. Elle est en fait l'une des quatre filles d'Adam, les trois autres étant Letiusa, Aliusa et Eliusa. C'est en raison de la faute d'Ève, leur mère, que les quatre filles ont été séparées. Toutefois, en raison de leur pureté et de leur virginité, Dieu leur a permis de résider dans quatre lieux de délices, paradis magiques et mystérieux installés aux quatre points cardinaux du monde : *Inis Derglocha* (doublé d'*Inis Patmos*) à l'ouest, *Inis Escandra* au nord, *Inis Daleb* au sud, tandis qu'à l'est se trouve le *paradis d'Adam*. Teigue demande ensuite qui loge dans la forteresse au rempart d'argent. Veniusa répond que personne ne l'habite encore, car elle est réservée aux rois justes et vertueux qui, après l'acceptation de la vraie Foi, régneront sur l'Irlande. Jusqu'à l'avènement de cette époque, le couple sera le gardien des lieux. Veniusa informe alors Teigue qu'il aura sa place réservée dans ce lieu. Teigue demande comment cela adviendra. Veniusa répond : « Si tu crois en le Seigneur Omnipotent et même dans le Jugement suprême, alors tu auras mérité cette demeure et ensuite le royaume des Cieux. » Et le héros de répondre : « Je Le reconnais, je L'adore et Le supplie ! » Teigue reçoit alors l'autorisation de visiter, accompagné du couple, le palais des futurs rois chrétiens, palais d'une splendeur merveilleuse. Ils pénètrent par une porte en arcade aux montants d'or bruni, puis s'avancent sur un pavement étincelant de marbres blancs, bleus et incarnats. Ils entrent ensuite dans la grand-salle : elle s'ouvre par quatre portes scintillantes d'or sur un plancher resplendissant d'argent ; sur les murs de *finndruine* (sorte de bronze fin), des gemmes de cristal et d'escarboucle sont disposées en motifs de telle manière que l'éclat de ces pierres précieuses rend la nuit semblable au jour, preuve d'un temps déjà aboli. Puis, Teigue jetant un regard à travers l'espace de ce palais grandiose aperçoit un pommier à la frondaison épaisse et large qui porte aussi bien des fleurs que des fruits, nouvel indice d'une abolition du temps, puisque floraison et fructification sont concomitantes. Il demande à son hôtesse quel est ce pommier là-bas. Et Veniusa de répondre : « Les fruits de ce pommier doivent servir de nourriture à la congrégation [des rois] qui doit venir habiter cette demeure. » Mais ils servent déjà à nourrir le jeune couple et tous les habitants d'*Inis Derglocha*. Or, ces pommes sont merveilleuses : en aurait-on mangé un tiers qu'elles n'auraient pas diminué d'un iota ! Et surtout ces pommes procurent la jeunesse éternelle : qui en a mangé ne peut plus être affecté par la vieillesse et le temps, mais ne peut plus sortir sans risque ou sans talisman de l'Autre Monde. C'est avec une telle pomme que Veniusa avait réussi à attirer Connla, le jeune homme qui est à ses côtés⁸³. Mais l'auteur de ce récit s'empresse de préciser par la bouche de la jeune fille que leur amour est chaste : « Notre plaisir mutuel ici est d'être en perpétuelle contemplation l'un de l'autre, mais sans commettre d'impureté ou le péché de chair. » À quoi Teigue réplique que ceci est une chose à la fois magnifique et étrange⁸⁴ !

82. Le texte en ancien irlandais et sa traduction anglaise ont été publiés par Standish O'GRADY, *Silva Gadelica*, London, Williams and Norgate, 1892, vol. I, p. 343-359 et vol. II, p. 385-401. Il figure dans le *Book of Riabhach MacCarthaigh*, communément appelé *Book of Lismore*, un manuscrit compilé à Kilbrittain, Co. Cork, au XV^e siècle, mais dont le texte a pu être écrit au XIV^e siècle, voire auparavant selon Arthur Charles Lewis BROWN, *The Origin of the Grail Legend*, New York, Russell and Russell, 1966, p. 42.

83. Ce récit dans le récit d'abord figuré sous forme de conte irlandais indépendant, l'*Echtrae Conli* (« L'Aventure de Conlé ») : une femme de l'Autre monde jette à Conlé une pomme dont il peut se nourrir pendant un mois sans qu'elle ne diminue. Au bout de ce délai, elle revient et le héros saute dans sa barque de verre qui l'emène à la Terre de Joie. Nul ne l'a jamais depuis revu, voir P. GALLAIS (*op. cit.* n. 76), p. 235.

84. S. O' GRADY traduit par *comical* « comique », voir *Silva Gadelica* (*op. cit.* n. 82), vol. II, p. 393. D'autres critiques traduisent par *strange* « bizarre ». L'irlandais est : « *Is aebda ocus is ait sin* » (*ibid.*, vol. I, p. 350).

Ainsi, une fille de Noé et l'une des quatre filles d'Adam et d'Ève, transmues en vierges sacrées, ont été installées au centre de la féerie celtique, sur des îles aux frondaisons toujours verdoyantes et aux pommiers merveilleux, placées en outre sous le regard des saints et des justes de Patmos, dont le nom évoque l'Apocalypse avant l'avènement du Royaume des Cieux. Installé dans un décor palatial rutilant de pierres précieuses, le couple formé de la biblique Veniusa, fille d'Adam, et du héros irlandais Connla, couple arborant des chaînes d'or rouge et des torques d'or celtiques, est la parfaite allégorie de ce « chaste » accouplement d'une féerie celtique qui ne dit plus son nom et d'un christianisme officiellement triomphant. Contrairement toutefois à ce chaste couple, gardien de saints lieux insulaires destinés aux futurs héros et rois chrétiens d'Irlande, Lothaire et la fée Elixo dépositaire des douze pierres paradisiaques devront encore s'unir charnellement pour produire le prestigieux lignage de Godefroy de Bouillon par l'intermédiaire du Chevalier au Cygne, l'une des sept « pommes » issues de l'arbre de paradis.

Conclusion

Loin d'être un phénomène purement littéraire et isolé, la recherche d'ancêtres mythiques dans les légendes épiques est, comme l'a bien montré Georges Duby, un phénomène qui trouve sa source lointaine dans la mise en place progressive de la féodalité et dans l'instauration concomitante du patrimoine transmissible de père en fils. Dès lors, les grandes familles aristocratiques ressentent de manière croissante la nécessité de légitimer leur pouvoir. La constitution de listes généalogiques vers la fin du XI^e siècle devient l'un des éléments majeurs de cette opération de légitimation. Les comtes de Boulogne n'échappent pas à ce mouvement général, d'autant qu'ils accéderont par la suite au statut ducal et même, vers 1100, au statut royal avec Baudouin I^{er} de Jérusalem, frère de Godefroy de Bouillon. Par la suite, ce tropisme généalogique initial encore assez frustré trouvera à s'amplifier à partir de 1160 au contact des manifestations littéraires et culturelles désormais en plein essor. L'historien a souligné en particulier le lien qui s'instaure alors entre les écrits généalogiques et les légendes épiques fixées par écrit ou encore au stade oral. Outre la puissance patrimoniale, les ancêtres se doivent d'être parés des prestiges de la gloire et de l'honneur. Duby note encore comme phénomène remarquable affectant les écrits généalogiques à partir du XII^e siècle « l'invention d'ancêtres mythiques » en remontant toujours plus haut vers les origines du lignage⁸⁵. C'est donc dans ce mouvement de convergence entre la généalogie et la littérature épique et romanesque que s'inscrit le rattachement *a priori* insolite de la famille de Bouillon avec l'Adam primitif et le monde féerique dans la version *Elixo* de *La Naissance du Chevalier au Cygne*.

Mais cette version rend également sensible la difficulté et les risques de cette opération. La complexité particulière du statut de la féerie dans *Elixo* reflète en effet la position délicate dans laquelle l'auteur anonyme se trouvait engagé de son propre gré ou peut-être par la volonté de son commanditaire. D'une part, il devait capter le côté prestigieux de la féerie – son surnaturalisme magique – au profit d'un projet généalogique précis, ce qui entraînait *ipso facto* que celle-ci ne pût être perçue comme démoniaque, aussi bien de façon radicale comme chez Geoffroi d'Auxerre que de façon mitigée comme chez Gervais de Tilbury ou Gautier Map. Mais d'autre part, il ne pouvait se contenter d'une simple mise à l'écart tacite, par omission, de cet aspect négatif ; il lui fallait véritablement munir la féerie de brevets positifs. D'où l'idée de rattacher, à travers Adam et Ève, Elixo au paradis et à l'Histoire universelle de la Création selon le judéo-christianisme. Ce faisant, il n'innovait pas complètement puisque Marie de France avait déjà fait de Muldumarec un être surnaturel christianisé proclamant sa foi en Jésus rédempteur du malheur dans lequel Adam « notre père » avait plongé l'humanité (v. 153-156). Mais contrairement au chevalier-oiseau, Elixo n'est jamais présentée comme chrétienne, du moins tant qu'elle reste en féerie. En revanche, l'auteur d'*Elixo* tenait absolument à prouver concrètement le rattachement « adamique » de la fée : il l'a fait à l'aide d'objets matériels prestigieux (les douze pierres de paradis récupérées par Adam) et au moyen de contenus théologiques et oniriques (le rêve des sept pommes issues de l'arbre de paradis).

85. Georges DUBY, « Remarques sur la littérature généalogique en France aux XI^e et XII^e siècles », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1967, n° 2, p. 335-345, ici p. 338 et 343. Je remercie Claudio Galderisi de m'avoir signalé cet article.

Mais quels que soient les garde-fous mis en place, la féerie sent toujours quelque peu le soufre en contexte chrétien. Notre auteur dépeint dès lors une fée qui accepte quelques rites chrétiens une fois passée dans notre monde, dans le même temps qu'il la rend impuissante et aveugle aux évidences les plus criantes : elle perd ses pouvoirs prophétiques et n'a d'autre ressort que de mourir peu après avoir accouché. Dès lors la mort de la fée Elioxe prend un sens nouveau par rapport à l'interprétation de L. Harf-Lanchner. On sait que cette critique dénie tout statut féerique à Elioxe, au motif que les fées ne meurent jamais. À cela, on pourrait aisément opposer l'agonie et la mort de Muldumarec longuement scandées par la poétesse : « *Quant il se sent a mort nafrez* » (v. 317) ; « *pur vostre amur pert jeo la vie !* » (v. 324) ; « *Sempres murrai enmi le jur* » (v. 407) ; « [...] *ele oï les seins suner / e le doel el chastel lever / pur lur seigneur ki se moreit. / Ele set bien que morz esteit* » (v. 449-452). Mais en soi, cela n'expliquerait guère la fonction de la mort d'Elioxe dans le projet général de l'auteur, projet généalogique axé sur Godefroy de Bouillon et au service des ducs de Basse-Lotharingie. En réalité, la mort d'Elioxe dans notre monde – et non en féerie comme Muldumarec – est le prolongement logique du choix fait par l'auteur de montrer une féerie aux pouvoirs magiques et prophétiques débilisés, mais aux flancs encore suffisamment féconds pour accomplir la seule mission qui lui était encore dévolue : mettre au monde un lignage d'exception appelé aux plus hauts exploits à Jérusalem.

Ainsi, par des éléments textuels et par des arguments nouveaux, j'aboutis aux mêmes conclusions que Friedrich Wolfzettel, auteur d'une étude récente sur le motif des enfants-cygnés dans le conte populaire français. Selon ce critique en effet, Elioxe :

semble accepter la perte de son pouvoir mythique [...] en se soumettant au rituel de l'Église et en symbolisant presque une rédemption féminine. Tout dénote d'ailleurs de la part de l'auteur une tentative de faire oublier la dimension mythique⁸⁶ au profit d'une symbolique religieuse omniprésente. [...]. La version d'*Elioxe* met ainsi en scène l'abdication de la dimension mythique [...] La matière folklorique, placée du côté d'un cours naturel des choses, est mise au service des revendications "naturelles" du lignage qui sont précisément celles voulues par la Providence divine⁸⁷.

Il était certes prestigieux pour un lignage aristocratique de revendiquer une fée vaguement christianisée parmi ses lointains ancêtres, qui plus est une fée « fille d'Adam », mais il valait mieux sans doute dans une légende généalogique à fort contexte chrétien qu'elle fût *in fine* rendue impuissante et qu'elle n'apparût dans notre monde que pour mieux accoucher de sa propre mort.

Jacques E. MERCERON
Indiana University
Department of French and Italian
Ballantine Hall 642
BLOOMINGTON, IN 47405-6601
USA

86. G. PARIS (art. cit. n. 31), p. 337, avait déjà noté ce trait, tout en le nuancant : « L'élément mythique en est assez effacé ; mais le merveilleux en a conservé sa grâce naïve. »

87. Friedrich WOLFZETTEL, « Quelques réflexions sur le thème des enfants-cygnés et le statut du conte populaire au Moyen Âge », dans Dominique BOUTET, Marie-Madeleine CASTELLANI, Françoise FERRAND et Aimé PETIT, dir., *Plaist vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges offerts à François Suard*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaule-Lille III, 1999, vol. II, p. 1015-1029, ici p. 1028. À propos de la version *Beatrix* qui, selon lui, s'approche d'un degré zéro du mythique, il déclare : « Dieu peut mettre en scène un "conte de fées" pour réduire à néant le statut du mythe et du folklore » (*ibid.*, p. 1029). Cet estompement de la féerie par la christianisation de la légende ira encore en s'accroissant dans les versions ultérieures, comme le note Catherine Gaullier-Bougassas : « En effet, la christianisation de la légende n'est pas l'apanage de *Beatrix* au XIII^e siècle, elle est déjà bien effective dans *Elioxe*, où la féerie semble étroitement contrôlée par la volonté divine. Or, ce contrôle divin se renforce encore dans l'adaptation du XIV^e siècle, comme l'attestent une rationalisation plus profonde du merveilleux et l'effacement de deux épisodes importants d'*Elioxe* : le discours prophétique que la jeune femme adresse au roi, le jour de leur première rencontre (v. 249-274), et le récit de son rêve prémonitoire (v. 468-525). » (art. cit. n. 37, §).

*Revue trimestrielle publiée par le
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale
Université de Poitiers
soutenue par l'Institut des sciences humaines du
Centre National de la Recherche Scientifique*

FONDATEURS

† René Crozet † Edmond-René Labande † Yvonne Labande-Mailfert † Pierre Gallais

DIRECTEURS HONORAIRES

Pierre Bec Robert Favreau Piotr Skubiszewski

DIRECTEUR

Martin Aurell

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Pascale Brudy

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION ADJOINTES

*Karine Corre Élisabeth Yanssens Catherine Banc
(bibliographe) (assistante de rédaction) (abonnements)*

COMITÉ DE RÉDACTION

Claude Andrault, Gordon Blennemann, Stéphane Boissellier, Luc Bourgeois, Edina Bozoky, Christelle Cazaux-Kowalski, Thomas Deswarte, Claudio Galderisi, Cătălina Gîrbea, Pierre-Marie Joris, Stephen Morrison, Éric Palazzo, Cécile Treffort, Cécile Voyer.

CONSEIL SCIENTIFIQUE

Dominique Barthélemy, Gabriel Bianciotto, Pascale Bourgain, Jean-Pierre Caillet, Marie-Thérèse Camus, Élisabeth Carpentier, François Dolbeau, Joël Grisward, Danielle Jacquart, Laurence Moulinier, Jean-Claude Schmitt, Élisabeth Schulze-Busacker, Éliane Vergnolle, Jean Vezin, Nicholas Vincent, Michel Zink.

COMITÉ DE PATRONAGE

Le Recteur de l'Académie de Poitiers, Chancelier des Universités ; le Président de l'Université de Poitiers ; le Directeur de l'École Nationale des Chartes ; la Directrice de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes.

SOMMAIRE

ARTICLES

Barbara Franzé, *Iconographie et programme politique : pour une relecture de la façade de Saint-Gilles-du-Gard*, 1. — **Jacques E. Merceron**, *Féerie et paradis dans La Naissance du Chevalier au Cygne (version Elioxe)*, 27. — **Jean-François Nieu**, *Cum signo auctoritatis et excellentie mee sigillo. Sceaux et identité symbolique des comtes de Flandre à la fin du XI^e siècle*, 43.

COMPOTES RENDUS

Glaire D. Anderson, *The Islamic Villa in Early Medieval Iberia. Architecture and Court Culture in Umayyad Córdoba* (Cyrille Aillet), 65. — **Claude Andrault-Schmitt**, *La cathédrale de Tours* (Yves Gallet), 68. — **Sverre Bagge**, *From Viking Stronghold to Christian Kingdom: State Formation in Norway c. 900-1350* (David Brégaïnt), 70. — **Malcolm Barber** et **Keith Bate**, trad., *Letters from the East. Crusaders, Pilgrims and Settlers in the 12th-13th Centuries* (Susan Edgington), 72. — **José Ignacio González Ramos**, *Villas reales en el reino de León. Los procesos pobladores de Fernando II y Alfonso IX en la Tierra de León* (Stéphane Boissellier), 74. — **Monica H. Green**, éd., *Trotula. Un compendio medievale di medicina delle donne* [trad. Valentina Brancone] (Geneviève Xhayet), 76. — **Achim Thomas Hack**, *Alter, Krankheit, Tod und Herrschaft im frühen Mittelalter. Das Beispiel der Karolinger* (John J. Contreni), 78. — **Frank G. Hirschmann**, *Die Anfänge des Städtewesens in Mitteleuropa. Die Bischofssitze des Reiches bis ins 12. Jahrhundert* (Klaus Krönert), 80. — **Peter K. Klein**, éd. et **Otto Karl Werckmeister**, introd., *The Saint-Sever Beatus and its influence on Picasso's Guernica* (Georges Pon et Jean Cabanot), 80. — **Santiago Macías**, *Mértola. Le dernier port de la Méditerranée. Catalogue de l'exposition « Mértola – histoire et patrimoine, V^e-XIII^e siècles »* (Stéphane Boissellier), 84. — **Philippe Ménard**, dir. et **Christine Ferlampin-Acher**, éd., *Le Roman de Tristan en prose* (Richard Trachsler), 88. — **Hervé Oudart**, *Robert d'Arbrissel, ermite et prédicateur* (Lucien-Jean Bord), 93. — **Michael Swanton**, éd., *The Lives of Two Offas* (Élisabeth Pinto-Mathieu), 95. — **Sveltana Tomeković**, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine* (Élisabeth Yota), 96. — **Éliane Vergnolle** et **Sébastien Bully**, dir., *Le « Premier art roman » cent ans après. La construction entre Saône et Pô autour de l'an mil. Études comparatives* (Claude Andrault-Schmitt), 97.

NÉCROLOGIE

John W. Baldwin (1929-2015) (Martin Aurell), 99.

Liste des ouvrages reçus au CESCO en 2015 (1^{er} trimestre), 103.